# GRUNDRISS DER KUNSTGESCHICHTE

VON H. BERGNER





# Grundriß der Kunstgeschichte



Bauplatz mit Weiden von A. v. Menzel.

# Grundriß

der

# Kunstgeschichte

von

Heinrich Bergner

Mit 443 Abbildungen und 5 Farbentafeln




Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1911

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

# Vorwort.

Dieses Buch ist aus dem dringenden Bedürfnis hervorgegangen, für Schule und Haus eine brauchbare Einführung in die Kunstgeschichte zu schaffen. Es ist versucht worden, das Kunstschaffen der Völker in eine kurze, lebendige und verständliche Geschichtserzählung zu fassen, welche überall die Bedingungen, die Grundzüge der Entwickelung, die völkischen Eigenheiten, die Leistungen der Großen und die Fortschritte, die neuen Ziele der einzelnen Epochen erkennen läßt. Es ist nicht leicht, aus der gewaltigen Fülle der Erscheinungen immer das Wesentliche und Notwendige herauszuheben, ohne in den Ton trockner Aufzählung und fachmännischer Lehrhaftigkeit zu verfallen. Und es ist besonders für den Lehrer der Jugend eine schwere Aufgabe, den Lehrstoff so zu durchdringen, abzurunden und anschaulich zu machen, daß der Schüler eine richtige Vorstellung der jeweiligen Kunstaufgaben, der Gedankenwelt, der wechselnden Formensprache, der führenden Geister und der großen Meisterwerke erhält, ohne durch Namen, Zahlen, Fachausdrücke und leere Schlagworte belastet zu werden. Andrerseits ist es ebenso gefährlich, die heilsame Geistesübung, die Schulung des Auges, das Sehenlernen und die notwendige Gedächtnisarbeit durch anmutige Geschwätzigkeit oder tönende Begeisterung zu umgehen. Möchten doch alle Lehrer, denen die Unterweisung der Jugend in diesem schönsten und dankbarsten Lehrfach anvertraut ist, sich klar machen, daß die Kunstgeschichte eine W i s s e n s c h a f t ist, welcher man sehr viel Hingabe, Lernfreudigkeit und vor allem Anschauung, Selbstsehen und Nachdenken widmen muß, um sie anderen vermitteln zu können.

Aus diesen Gründen darf ein Grundriß der Kunstgeschichte nicht zu kurz, inhaltlos und einseitig sein. Nach den Erfahrungen, die ich an großen und kleinen Schülern gemacht habe, ist es gerade der wertvollste Lebensgewinn, welchen jugendliche Gemüter aus der Kunstbelehrung schöpfen können, wenn der Blick geweitet und das Urteil, das Augenmaß für wirkliche Großtaten aller Zeiten und Völker geschärft wird. In der Weltgeschichte mag man das Altertum und Ausland auf ein Mindestmaß beschränken. Kunstwerke sind aber nicht tot und abgetan. Die ältesten und fernsten Schöpfungen wirken lebendig bis auf den heutigen Tag. Es kann nur zu Ungerechtigkeit und

Verwirrung führen, wenn dem Schulbetrieb, dem Lehrplan zuliebe der Stoff in Fetzen gerissen, zum größeren Ruhm der Gegenwart oder des eigenen Volkes zurechtgeschnitten wird.

Gewiß erfordern die Bedürfnisse des ersten Unterrichts eine strenge Auswahl des Stoffes. Und der Lehrer wird noch mehr als es hier geschehen ist, die Besprechung auf die großen Künstler und Meisterwerke beschränken. Er mag auch die deutsche Kunstentwicklung und die Gegenwart eingehender behandeln. Wenn keine Zeit mit pädagogischen Spielereien verloren wird, muß es durchaus möglich sein, den Überblick in vierzig Lehrstunden eines Schuljahres zu bewältigen. Aber dem Schüler muß doch auch der Aufriß des Ganzen, es müssen ihm die Verbindungsfäden, die Anfänge und Ausklänge, die vollen Reichtümer einer Kunstepoche oder eines Meisterlebens entgegentreten. Um diese Eigenschaft eines nach allen Seiten zureichenden L e s e b u c h e s — auch für den Selbstunterricht und die weitere Fortbildung — zu erreichen, ist die äußerste Sorgfalt auf den verständlichen, anschaulichen, farbenreichen Vortrag verwandt worden. Man wird viel toten Ballast, viele hergebrachte Fach- und Fremdworte vermissen. Aber man wird, hoffe ich, in jedem Satz ein lebendiges Urteil und in jedem Abschnitt den treuen Niederschlag unserer gegenwärtigen Kunsterkenntnis finden.

Die Abbildungen sind so zahlreich, daß sie den Gebrauch eines Bilderatlasses entbehrlich machen. Und sie sind so gewählt, daß sie die Erzählung fortlaufend erläutern, dem Auge eine Reihe Erinnerungsbilder einprägen, im übrigen aber reichlichen Raum für größere und bessere Anschauungsmittel lassen, welche im Unterricht gezeigt und besprochen werden können. Seemanns kunsthistorische Wandbilder und — für die Malerei — eine Auswahl seiner farbigen Nachbildungen werden den Unterrichtszwecken genügen. Bei reicheren Mitteln wird man auch das Skioptikon mit Nutzen verwenden. Vor allem aber möge das Kunstsehen an den Werken selbst geübt werden. Die Kunstwerke der Heimat oder Führungen durch das nächste Museum sind das beste Mittel, um Urteil und Geschmack zu bilden. Jedenfalls ist es aller Mühe und Anstrengung wert, der Jugend ein ganzes, richtiges, eindrucksvolles und begeisterndes Bild vom Kunstschaffen der Menschheit zu geben.

Dr. **H. Bergner.**

# Inhalt.


Seite

1. Kapitel: Die Anfänge der Kunst . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1
Spieltrieb. Naturnachahmung S. 1. Künstlerische Begabung S. 2. 1. Älteste Steinzeit S. 3. 2. Jüngere Steinzeit S. 3. 3. Metallzeit S. 3.

2. Kapitel: Ägypten . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 6
I. Das alte Reich. 1. Gräberkunst S. 8. 2. Bildnerei S. 10. 3. Malerei S. 11.
II. Das mittlere Reich. 1. Baukunst S. 12. 2. Bildnerei S. 12.
III. Das neue Reich S. 13. 1. Baukunst S. 14. 2. Bildnerei und Malerei S. 18.
IV. Die Nachblüte S. 19.

3. Kapitel: Asien . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 21
I. Das Flußland. 1. Babylon S. 21. 2. Assur S. 22. 3. Neubabylon S. 25.
II. Persien S. 25.
III. Kleinasien S. 27.
IV. Mykene S. 28.

4. Kapitel: Die Griechen . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 33
I. Die Baukunst. 1. Der Tempel S. 34. 2. Die Denkmäler S. 38. 3. Die bürgerliche Baukunst S. 42.
II. Die Bildnerei. 1. Die Anfänge S. 45. 2. Die erste Blüte S. 49. 3. Die zweite Blüte S. 53. 4. Die Nachblüte S. 59.

5. Kapitel: Die Römer . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 63
1. Die Etrusker S. 63. 2. Die Provinzen und Rom S. 64. 3. Die Formensprache S. 66. 4. Die Baudenkmäler S. 67. 5. Die Malerei S. 68. 6. Die Bildnerei S. 70.

6. Kapitel: Die altchristliche Kunst . . . . . . . . . . . . . . . . . . 73
1. Die Katakomben S. 73. 2. Die Sarkophage S. 74. 3. Kirchenbau, Basilika S. 75. 4. Der Osten. Zentralbauten S. 77. 5. Mosaikmalerei S. 79. 6. Kleinkünste S. 80.
Anhang: Die Kunst des Islam S. 81.
1. Die Baukunst. Moschee S. 82. 2. Flächenverzierung. Arabeske S. 83. 3. Maurische Paläste in Spanien S. 85.

7. Kapitel: Die Baukunst im Mittelalter . . . . . . . . . . . . . . . . 89
I. Die romanische Kunst S. 89. 1. Germanische Eigenheiten S. 89. 2. Longobarden, Goten und Franken S. 90. 3. Sächsische Kunst S. 93. 4. Hirsauer und Zisterzienser S. 95. 5. Die gewölbte Basilika. Der Übergangsstil S. 96. 6. Italien S. 97. 7. Frankreich S. 101. 8. Klöster und Burgen S. 101.
II. Die Gotik S. 102. 1. Wesen und System S. 103. 2. Die Gotik in Frankreich S. 106. 3. Die Gotik in Deutschland S. 109. 4. Die deutsche Spätgotik S. 110. 5. Die Gotik in England S. 113. 6. Die Gotik in Spanien S. 115. 7. Die Gotik in Italien S. 115. 8. Die bürgerliche Gotik S. 118.

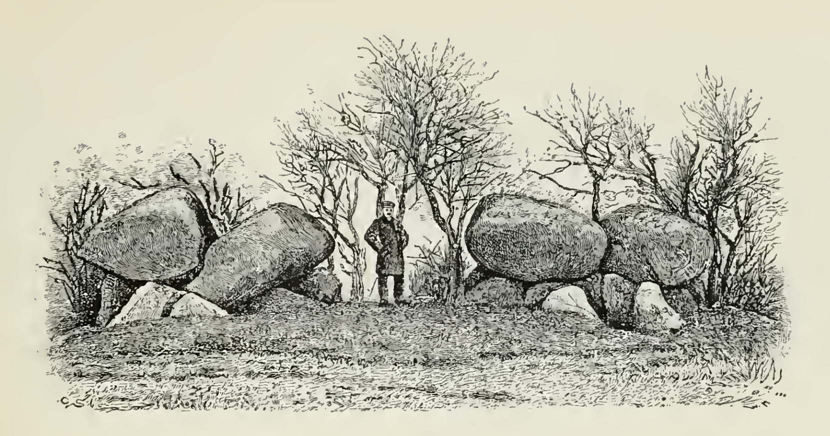
8. Kapitel: Bildnerei und Malerei im Mittelalter . . . . . . . . . . . . 122
I. Die Plastik. 1. Die Anfänge in Deutschland S. 122. 2. Oberitalien S. 125. 3. Südfrankreich S. 125. 4. Nordfrankreich. Die Hochblüte S. 126. 5. Deutschland. Die sächsische Schule S. 129. 6. Süddeutschland S. 132.
II. Die Malerei S. 135. 1. Die Buch- und Wandmalerei S. 135. 2. Die Tafelmalerei S. 138. 3. Die Glasmalerei S. 140.

Seite
9. Kapitel: Die Frührenaissance in Italien . . . . . . . . . . . . . . . . . . 142
I. Die Vorrenaissance. Trecento S. 143. 1. Die Bildnerei der Pisaner S. 143. 2. Die Wandmalerei. Giotto S. 145.
II. Die Frührenaissance. Quattrocento S. 148. 1. Die Baukunst. Kirchenpaläste S. 148. 2. Die Bildnerei S. 151. 3. Die Malerei S. 156. a) Die Florentiner S. 156. b) Die Umbrer S. 161. c) Oberitalien S. 163.
10. Kapitel: Die Hochrenaissance. Cinquecento . . . . . . . . . . . . . . . . 166
1. Lionardo S. 167. 2. Michelangelo S. 170. 3. Raffael S. 175. 4. Die Venezianer S. 185. 5. Die Baukunst S. 194.
11. Kapitel: Die Renaissance im Norden . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 200
1. Die Niederländer S. 202. 2. Die deutsche Malerei des 15. Jahrh. S. 207. 3. Die Bildnerei S. 212. 4. Die Malerei des 16. Jahrh. S. 219. 5. Die Baukunst S. 235.
12. Kapitel: Barock und Rokoko . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 240
I. Die Baukunst S. 241.
II. Die Bildnerei S. 249.
III. Die Malerei S. 253. 1. In Italien S. 253. 2. Die Franzosen S. 255. 3. Die Spanier S. 257. 4. Rubens und die Flamländer S. 261. 5. Rembrandt und die Holländer S. 266. 6. Französische Malerei des 18. Jahrh. S. 280. 7. Die Nachzügler S. 282.
13. Kapitel: Das 19. Jahrhundert . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 285
I. Die Baukunst S. 286. 1. Der Klassizismus S. 286. 2. Die Neugotik S. 288. 3. Die Neurenaissance S. 289. 4. Die heutige Neugeburt S. 290.
II. Die Bildnerei S. 292. 1. Die Klassizisten S. 292. 2. Übergänge S. 294. 3. Neue Ziele S. 296.
III. Die Malerei S. 299. 1. Die Romantik in Deutschland S. 299. 2. Klassizisten in Frankreich S. 305. 3. Turner und die Präraffaeliten S. 306. 4. Die Schule von Barbizon S. 308. 5. Courbet und der französische Realismus S. 309. 6. Der französische Impressionismus S. 311. 7. Das Erwachen der Farbe in Deutschland S. 214. 8. Adolph Menzel S. 317. 9. Von Böcklin bis Leibl S. 320. 10. Der Impressionismus in Deutschland S. 322. 11. Die Pointillisten S. 326.

---

## Farbige Tafeln.

Zu Seite
Tafel I. Bauplatz mit Weiden, von A. v. Menzel . . . . . . . . . . . . 318
„ II. Violinspielender Engel, von Melozzo da Forli . . . . . . . . . . 161
„ III. Amors Ausrüstung, von Tizian . . . . . . . . . . . . . . . . . . 190
„ IV. Martin van Nieuwenhove, von Hans Memling . . . . . . . . . 205
„ V. Die Spitzenklöpplerin, von Vermeer van Delft . . . . . . . . . . 276



1. Schwedische Dolmen aus der Steinzeit.

## Erstes Kapitel.

# Die Anfänge der Kunst.

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Meister sein,
Dein Wissen teilest du mit vorgezognen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.! Schiller.

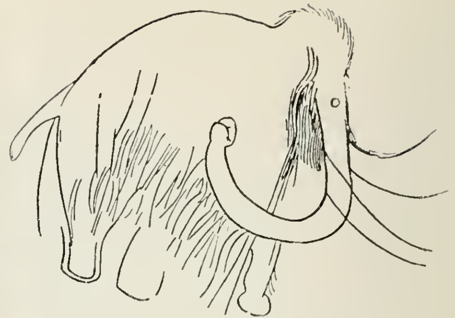
ie Kunst ist eine natürliche, eingeborne Mitgift des Menschengeschlechts. Soweit wir die Geschichte des Menschen rückwärts verfolgen oder die niedrigsten heutigen wilden Völker beobachten, überall finden wir dieselben Triebe, zu tanzen, zu singen, zu musizieren, den eigenen Leib, Waffen, Kleidung, Geräte zu schmücken, die Natur mit zeichnerischen Mitteln nachzubilden und das Haus, die Wohnung der Toten oder den Sitz der Gottheit irgendwie ebenmäßig, gefällig, nach dunklen Begriffen von Schönheit zu gestalten. Grundlegend ist der Spieltrieb, ein Überschuß von Kraft, Behagen und guter Laune, der sich einstellt, wenn die nächsten, leiblichen Bedürfnisse befriedigt sind. So ist auch im Völkerleben eine bewußte und nachhaltige Kunstpflege erst zu erwarten, wenn der Bestand des Staates gesichert, die allgemeine Lebenskultur gereift und ein gewisser überflüssiger Reichtum zu den nötigen Opfern bereit ist. Wir dürfen die künstlerische Arbeit eines Volkes immer für die feinste Blüte seines geschichtlichen Daseins ansehen, so des griechischen im Zeitalter des Perikles, des französischen während der Kreuzzüge, des niederländischen nach dem Freiheitskampfe. Umgekehrt: inter arma silent Musae. Der Krieg macht die Künste brotlos.

Richtung und Ziel erhält der Kunsttrieb aber durch die Nachahmung der Natur. Die Schöpfung selbst ist voll von Schönheit und Kunstformen. In der Tier- und Pflanzenwelt, ja selbst in toten Steinen und Metallen sind Farben, Formen und bildnerische Kräfte von unendlichem Reichtum als Muster und Vorbilder ausgebreitet, die zur Nachahmung reizen. Zuletzt pflegt sich der Mensch selbst als Krone der Schöpfung, als Maß aller Dinge zu begreifen. Und





2. Bison, Grotte de Font-de-Gaume.



3. Mammut aus der Grotte des Combarelles.

ein dunkler Drang befiehlt ihm, die sichtbare Welt nachschaffend zu gestalten, aus seiner Einbildungskraft heraus eine Welt von Gedanken, Vorstellungen, Träumen und Sehnsüchten, Helden und Gottheiten zu entwerfen und sie der Natur bis zur Täuschung nahezubringen. Die größten Meister haben je und je die Natur als ewige Lehrmeisterin gepriesen. Aus Zeiten der Erschlaffung und Verirrung hat sich die Kunst durch „Rückkehr zur Natur" erfrischt, und die Höhepunkte, die wir als klassisch bezeichnen, sind Zeiten glänzender Entdeckungen und Eroberungen im Reich der Natur, der Wahrheit und des Lebens. Leicht genug kann die Kunst in ihren eigenen Gebilden auf halbem Wege erstarren und verknöchern wie die ägyptische und byzantinische, ebensoleicht durch Überspannung und Übertreibung des Wirklichen scheitern wie im Barock und in der Spätgotik.

Indes um den Gang der Kunstgeschichte zu begreifen, muß man noch ein drittes in Betracht ziehen, die künstlerische Begabung. Die künst-



4. Stonehenge.

lerische Arbeit ist nicht eine Sache der breiten Masse, an der jeder mitschafft wie beim Zellenbau des Bienenstaates. Sie ist im Gegenteil ein Erzeugnis bevorzugter Geister, in denen ein höheres Maß von Handfertigkeit, Geschicklichkeit und Schaffensdrang mit Gedankentiefe, Reichtum des Seelenlebens und der Einbildungskraft gepaart ist, um der Menschheit jeweils ihr eigenes Bild oder den besten Kern ihres Strebens in verklärter und gehobener Gestalt vorzuhalten. Einzelne Völker, wie die Griechen, ja einzelne Jahrhunderte, wie in Italien das Quattrocento, sind daran überreich, andere trotz aller äußeren Bedingungen arm und unfruchtbar wie die römische Kaiserzeit. Und nur ganz selten ereignet es sich, daß eine höchste Begabung, ein künstlerischer Genius gerade in die Vollreife einer Kultur, in die Spannung würdigster Aufgabe hineingesetzt wird, wie Phidias in Athen, Raffael und Michelangelo in Rom. Sehr oft sehen wir die besten Künstler in der Engherzigkeit ihrer Zeit und Umgebung verkümmern, wie Dürer und Holbein in Deutschland. Es ist die reizvolle Aufgabe der Kunstgeschichte, die mühsamen Anfänge, den langsamen Aufstieg, die Stillstände und Rückfälle, die seltenen Höhepunkte des Kunstschaffens zu erkennen und zu erklären, Auge und Herz für den Genuß des Schönen zu erwärmen und zu bilden. Denn neben den Wissenschaften und Erfindungen des Geistes, auf welche unsere Zeit besonders stolz ist, bleibt doch die Kunst die süßeste und genußreichste Gabe unseres Geschlechts. „Die Kunst, o Mensch, hast du allein.“

## 1. Älteste Steinzeit.

Die Anfänge der Kunst führen uns in jene graue Vorzeit zurück, die man nach Zehntausenden von Jahren berechnet. Als der Urmensch, der sogenannte „Neandertaler“, noch mit dem Mammut und dem Renntier zusammenlebte, noch nicht Haus, Kleidung, Getreide, Gefäße, Metalle kannte und als einziges Instrument roh zugeschlagene Feuersteinsplitter benutzte, da war er schon Künstler, und zwar in erstaunlichem Maße. In den Höhlen Südfrankreichs (Périgord, Dordogne) und der Pyrenäen sind Wand- und Deckenbilder gefunden worden, umritzt und mit Ocker ausgemalt, worin die damalige Tierwelt mit größter Naturtreue dargestellt ist, das zottelhaarige Mammut, der gewaltige Bison (Abb. 2, 3), Wildpferd, Wildesel, Renntiere in ganzen Reihen und Rudeln und lebhaften Bewegungen. Gleich vollendet sind die Ritzzeichnungen auf Renntierstangen (sog. Kommandostäben), darunter z. B. eine weidende Renntierkuh, deren Echtheit den Forschern gerade wegen ihrer Vollendung verdächtig war. Diese scharfäugigen Jäger sahen schon Einzelformen und Bewegungen so gut, wie wir es heut erst durch Momentaufnahmen gelernt haben, und die Sicherheit der Zeichnung setzt eine lange, man möchte sagen schulmäßige Übung voraus, begründet auf der Vorstellung vom Tierzauber: Was der Jäger im Bild zu bannen versteht, das beherrscht er auch in Wirklichkeit. Zu den ältesten rundplastischen Schöpfungen gehören kleine Frauenfiguren aus Elfenbein von üppig runden Formen. Die eine hat man als „Venus von Brassempouy“ gefeiert. Aber andere sind auch steif und klapperdürr ausgefallen, während wieder Tierköpfe oder liegende, gestreckte Tiere als Dolchgriffe mit viel Geschick aus dem spröden Bein gebosselt sind.

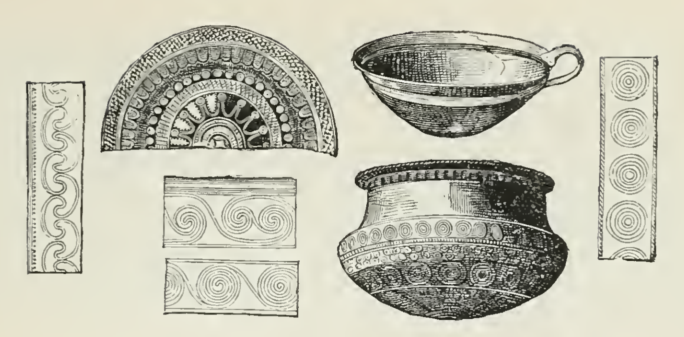
## 2. Jüngere Steinzeit.

Jahrtausende sind vergangen, und die Urblüte der Kunst ist spurlos versunken. Die Menschen der jüngeren Steinzeit waren anderer Art, Erfinder, Entdecker, Techniker, vor allem Baumeister. Die Pfahldörfer der Schweizer Seen, auf Rosten weit hinaus in das Wasser gestellt, zeigen eine vollendete Holzbaukunst. Der Fußboden aus doppelter Balkenlage, die Wände aus gut gefügten Bohlen oder Ständern mit Lehmstakung, das Sparrendach mit Stroh und Schilf gedeckt, besser haben die Germanen des Tacitus sicher nicht gewohnt. Anderwärts geben uns gewaltige Steinbauten zu staunen, Hünengräber in Hausform aus drei und mehr Pfeilern mit einer riesigen Deckplatte (sog. Dolmen Abb. 1), deren Transport doch keine Kleinigkeit war, oder einzeln aufgerichtete Steinsäulen (Menhirs), die auch in Gruppen und Reihen stehen, so ein ganzes Heer von 11 000 wohlausgerichtet bei Carnac in der Bretagne, oder tempelartig einen Kreis schließen (Cromlechs). Das merkwürdigste Denkmal dieser Art sind die „Stonehenge" bei Salisbury in Südengland (Abb. 4), ein Ring von 30 Pfeilern und 29 Deckplatten, darin in Hufeisenform gestellt fünf Tore, 5 m hohe irische Granitpfeiler, kantig behauen und mit Zapfen für die Sturzsteine, in der Mitte ein Altar, der Eingang genau nach Sonnenaufgang am Sonnwendtage gerichtet. Also ein Sonnentempel.

Daneben gehen die großen handwerklichen Erfindungen her, die Weberei und Flechterei, in denen sich sogleich einfache Linien-, Kreuz-, Pfeil- und Zickzackmuster bilden, die Steinschleiferei, der wir schöngeformte Beile, Äxte, Lanzenspitzen, Dolche verdanken, die Töpferei mit ihren vielgestaltigen Gefäßformen, die so recht anschaulich die freibildende, kunstfrohe Hand des Töpfers verraten und alsbald durch eingetupfte, gestochene oder geritzte Ziermuster belebt werden.

## 3. Metallzeit.

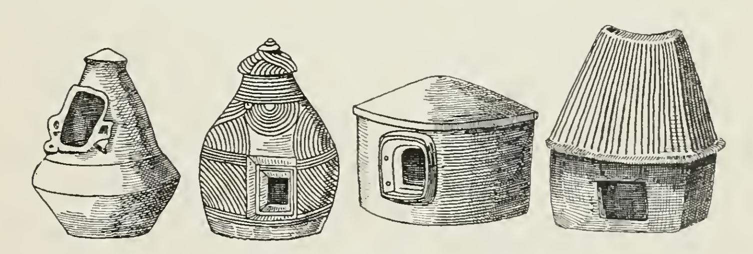
Ein neues Zeitalter wird durch die Erfindung der Metalle, zunächst des Kupfers, dann der Bronze eingeleitet (in Europa um 1600). Ein rechtes Heldenzeitalter, wenn man sich die Recken im Glanz ihrer dicken, gewundenen Arm- und Halsringe, ihrer Brustplatten, Helme und Schilde denkt, in der Faust das lange zweischneidige, zungenförmige Schwert, im Gürtel den kurzen breiten Dolch und die Streitaxt. Und aus goldschimmernder Bronze waren auch die Beschläge der Pferdezäumung, der Streit- und Opferwagen, die Schalen und Urnen, die Armspangen, Fibeln und Gürtelbeschläge der Frauen. Die Zierformen darauf sind noch immer rein linear, aber ganz reizend und geschmackvoll durch die genaue Reihung der gleichen Buckel, Kreise, Wellen und Zickzacks, besonders der Spirale, die förmlich das Leitmotiv der Bronzekunst bildet (Abb. 5). Wie hierin das Pflanzenleben ganz fehlt, so ist auch die Menschendarstellung gering. Wir finden nur kleine, eckige Tonfiguren (Idole), auf schwedischen Bildsteinen jedoch auch Schilderungen des Kriegs- und Friedenslebens, Herden von Rindern und Pferden, vielrudrige Schiffe mit zahlreicher Mannschaft, Reiter und Pflüger, Seeschlachten, Reitergefechte und Weideszenen, die formlosen Figuren in ganzer Fläche ausgehoben, mehr nur eine Bilderschrift. In der Töpferei sind die Gesichtsurnen etwas Neues, auch



5. Nordische Bronzegeräte mit Ornamenten

diese ganz roh, nur durch Augen, Nase und Ohren betont. Über das damalige Haus geben uns die norddeutschen Hausurnen Aufschluß (Abb. 6). Wir können daran die Entwicklung von der halb im Boden steckenden Grubenhütte über das geflochtene Zelt zur runden Lehmjurte und zum rechteckigen Haus mit Steildach verfolgen.

Die Erfindung des Eisens, wirtschaftlich so bedeutend, ist für die Kunstentwicklung fast ohne Eindruck geblieben. Vielmehr herrschen vom ersten sparsamen Auftreten desselben in der Hallstattkultur (700—300) bis zum Ende der La-Tène-Zeit (300—100) die Bronzeformen vor, höchstens daß in den Ziermitteln nun auch die Tierwelt Eingang findet, doch auch nur mit Köpfen (Fisch, Vogel, Pferd, Rind), die dann wunderlich und phantastisch in Flechtwerk, Geriemsel und Bandschleifen auslaufen. Diesem Stil sind die Germanen mit merkwürdiger Zähigkeit trotz der Römerherrschaft und der Völkerwanderung treu geblieben. Die irischen Buchmaler des 7. und 8. Jahrhunderts umspannen die christlichen Gestalten mit ihrem Band- und Flechtwerk. Der Heiland auf nordischen Runensteinen der Bekehrungszeit ist wie ein Schlangenmensch von diesem Geriemsel umgarnt. Und die Zier der romanischen Kirchenkunst hat ihre besten und eigenartigsten Motive nach diesem Schatz entnommen. Inzwischen waren aber die Mittelmeervölker schon weit über diese ruhig schlummernden Vorstufen hinausgewachsen.



6. Entwickelungsstufen der Hausurnen.



7. Die Pyramiden bei Giseh.

## Zweites Kapitel.

# Ägypten.

Das „Wunderland der Pyramiden" verdient diese Bezeichnung mit Recht, denn zu den alten und bekannten gibt der unerschöpfliche Boden jährlich neue Wunder her. Erst jüngst sind die Denkmäler einer vorgeschichtlichen Kultur, Königsgräber bei Abydos erschlossen worden, dem 4. Jahrtausend v. Chr. angehörig, reine Steinzeit mit wenig Kupfer, Stein- und Tonfiguren von jener südfranzösischen Fettigkeit, Zeichnungen auf Schiefer (Tiere und Nilbarke) und schwarze, reichbemalte Tongefäße, welche zeigen, daß hier Kunst und Leben schon feste Formen hatten, als alle übrige Welt noch in tiefem Schlummer lag. Und von da gehen die Denkmäler ohne Unterbrechung bis ins 2. Jahrhundert v. Chr. herab, bei allem Stilwandel immer echt ägyptisch. Schon Herodot staunte über die Abgeschlossenheit, den starren Eigensinn des ägyptischen Lebens. Er zählt eine Menge Dinge auf, welche die Ägypter gerade umgekehrt wie andere Völker betrieben, und mit Ehrfurcht spricht er von dem hohen Alter und Geheimnis dieser Kultur.

In der Tat ist schon das Land ein Stück Wunder, eine große Oase inmitten der Wüste, frisches Grün, üppige Felder und Wiesen, Palmenhaine, Granaten und Feigen, soweit die Überschwemmung des heiligen Nil reicht, dicht daneben die öden Sanddünen Libyens und die kahlen gelben Kalkberge. In dieser Talaue, wo Millionen fast mühelos ihr Brot fanden, war die Naturheimat des festgegliederten Feudalstaates: der König unbeschränkter Selbstherrscher, Priester und Gott zugleich, um ihn ein Hofstaat von Würden, Ämtern und Titeln, worunter der „Oberperückenmacher" nicht der schlechteste war, eine Priesterschaft, welche den uralten Ahnen- und Seelenkult doch weit geistvoller lehrten als jemals Juden und Griechen. Gewaltige Umstürze sind über das Niltal hingebraust. Die Menschheit hat auf diesem Boden schon einmal ihre ganze Geschichte durchlebt. Ritterzeit und Lehnsherrschaft, Papsttum und Revolution, Fremdherrschaft, Befreiungskriege und Welteroberung bis tief nach Asien und Afrika hinein, sogar eine Reformation unter dem „Ketzerkönig" Echnaton (1375—1358) und eine wirkliche „Renaissance" unter den Saïten, alles ist dagewesen. Und Ägypten ist Ägypten geblieben.

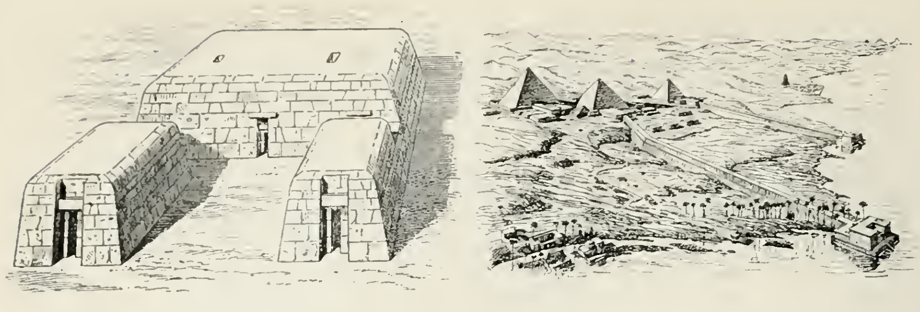
Auch die Kunst zeigt dies Beharrungsvermögen. Gewisse Einzelheiten sind unverwüstlich: die Böschungsneige aller Mauern, die Steinbalkendecken der Tempel, die Bilderschrift auf allen Flächen, die Pflanzensäule und die Pflanzenzier, aus Lotos, Papyrus und Iris zusammengesetzt, Sinnbilder wie die geflügelte Sonnenscheibe, der heilige Käfer Skarabäus und die Uräusschlange. In der Bildnerei hält sich durch die Jahrtausende die gleiche gemessene Ruhe, eine Art Photographierstellung, Kopf hoch und strenge Richtung geradeaus (Frontalität), im Gesicht ein erstarrtes Lächeln. In der Malerei ist umgekehrt alles von der Seite (im Profil) gesehen, neben- und übereinander ohne jeden Sinn für Raum, Landschaft und Verhältnisse: der König ist riesengroß, seine Leute nach ihrer Würde klein und kleiner. Die Farbe ist bunt, in ihrer Leuchtkraft unverwüstlich, aber nur Mittel zum Austuschen. Unbelehrbar und unheilbar kleben die Maler an ihrem Schulstil. Und die Kunst bleibt bis zuletzt das „streng, keusch und sittsam erzogene Kind" (Lepsius).

Und doch ist sie schöpferische Großkunst wie kaum eine andere. Bedenkt man, daß für den Wohnbau in dem regenlosen Lande der Luftziegel aus Nilschlamm genügt (noch heut), so wird man erst die gewaltigen Steinbauten ganz würdigen, diese Quaderarbeit zum Teil in härtestem Rosengranit, den man oben am Nil, bei Assuan, brach. Dort liegt u. a. noch ein gesprengter Block von 28 m Länge, offenbar zu einem Obelisken bestimmt. Welche Kraft und Hilfsmittel gehörten dazu, solche Kolosse zu bewegen oder Steinmassen wie die der Pyramiden zu türmen. Und das Quaderwerk ist so genau zusammengeschliffen, daß die feinste Messerklinge nicht in den Fugenschnitt zu dringen vermag. Ebenso erstaunlich sind die Leistungen in den Kleinkünsten. Glas und Gold, Ton und Holz, Elfenbein und edle Steine haben die Ägypter mit höchstem Geschmack verarbeitet und sind in diesen Techniken wie in der Buchmalerei anderen Völkern fast ein Jahrtausend voraus. Schließlich sind einige ihrer Großwerke doch auch rein künstlerisch unantastbar. Schöpfungen, wie die Pyramide, der Sphinx, der Obelisk, die Pylonen, sind in ihrer Art klassisch und in die Weltkunst übergegangen. Und im Tempelbau sind sie doch auch nur von den Griechen übertroffen worden.



8. Karte des alten Ägypten.

Die Blüte der Künste fällt mit der des Staatswesens jeweils zusammen. Danach scheidet man: Das alte Reich. 4. bis 6. Dynastie, 3000-2500 v. Chr. Hauptstadt Memphis (Abb. 8). Pyramiden. Mastabas. Naturtreue Plastik. — Das mittlere Reich. 11. bis 15. Dynastie, 2100-1700 v. Chr. Fajum. Felsengräber. Riesenstatuen, Obelisk und Sphinx. — Das neue Reich, 18.-20. Dynastie. 1600-1100. Theben. Totenstadt links, Tempelstadt rechts des Nils (Luksor, Karnak). Grottentempel. Massenkunst. — Saïtisches Reich, 26. Dynastie,



9. Mastaba. 10. Pyramiden und Umgebung.

645—525 v. Chr. Saïs im Delta. Renaissance des mittleren Reichs. Unter den Ptolemaiden Altertümelei, Tempel in Edfu, Dendrah, Philä.

# I. Das alte Reich.

## 1. Gräberkunst.

Die Kunst des alten Reichs ist in der Hauptsache noch dem Kult der Toten und Gräber gewidmet. Nach der Priesterlehre und dem Volksglauben ist das jenseitige Leben der Seele (des Schattens = Ka) vom ungestörten Fortbestand des (einbalsamierten) Leibes und der leiblichen Lebensbedingungen, fortgereichter Nahrung und Bedienung abhängig. Daher die Bergung der Leiche in unfindbaren Grüften, in dichtgeschlossenen Stein- oder Holzsärgen, doch davor eine Opferkammer und in der Umgebung die Gräber der Diener, wo von Hinterbliebenen Speisen niedergesetzt werden. Aber diese ganze An-



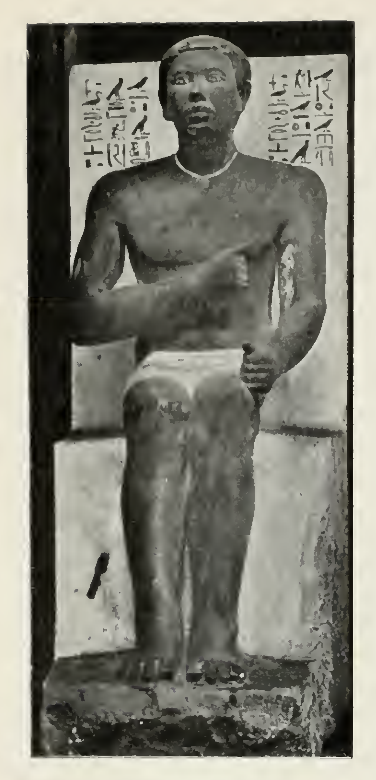
11. Pyramide des Cheops und Sphinx bei Giseh.

stalt kann auch durch bloße Bilder ersetzt, verstärkt, verdoppelt werden, nämlich das Bild des Toten, seiner Diener und Nahrung, endlich seiner irdischen Taten, Genüsse, Besitztümer und Wohlgerüche.

Am einfachsten ist der Gedanke in den gewöhnlichen Gräbern des Adels, den Mastabas, verkörpert (Abb. 9). Es sind dies rechteckige Steinkästen ohne Dach und ohne Gliederung, nur eine Tür in der Ostseite, welche ins Innere führt. Ihr gegenüber in der inneren Westmauer findet sich eine Scheintür, durch welche die Seele in das Schattenland, das man im Westen suchte, gegangen ist und zeitweise zurückkehrt. Die Scheintür verschließt den engen Stollen, welcher senkrecht oder schräg abwärts in die eigentliche Gruft mit der Mumie führt, 3—30 m tief in den Felsen. Und zu größerer Sicherheit der Mumie ist der Schacht oft mit Steinen und Kalk gefüllt und förmlich zugegossen. Auf der Scheintür oder deren Pfosten ist der Verstorbene (und seine Familie), auf den Wänden der Kammer das ganze Tun und Treiben dargestellt, welches seinem Fortleben dient. Und in kleinen Nebenkammern fanden sich versteckt die Bildsäulen, welche nochmals den Toten und die Seinen darstellen.

Für die Königsgräber ward aber in der 4. Dynastie die höhere Form gefunden, die Pyramide. Sie hat sich fraglos aus der Mastaba entwickelt. Nicht nur sind die inneren Räume, Kammern und Schachte ähnlich angelegt, es gibt auch Zwischenglieder, die Stufenpyramiden des Königs Djeser (3. Dynastie) noch mit rechteckigem Grundriß, des Königs Snefru (4. Dynastie) bei Medum, welche als übereinandergesetzte Mastabas erscheinen. Herodot erzählt glaublich, daß die Pyramide beim Regierungsantritt eines Königs in mäßigem Umfang begonnen wurde und, solange er lebte, nach Art der Jahresringe in die Breite und Höhe wuchs. Nach dem Tode wurde von oben nach unten ein Mantel von Quadern umgelegt und die Eingänge geschlossen. So sind die drei Pyramiden bei Giseh aus der 4. Dynastie, des Cheops, Chephren und Menkere die größten geworden (Abb. 7). Voran die Cheopspyramide (Abb. 11). Sie hatte ursprüglich 233 m Seitenlänge, 145 m Höhe, war also bis in die Neuzeit das höchste Bauwerk der Erde (der Straßburger Münsterturm nur 142 m). Die Peterskirche in Rom könnte bequem darin stehen. Ursprünglich mit weißen Kalksteinquadern bekleidet und bemalt, muß sie einen zauberhaften, festlich großen Anblick gewährt haben. Jetzt ist der Mantel längst abgebröckelt, und die Schichten der fast 2 m hohen zerklüfteten Quadern bilden Riesentreppen, auf denen die Touristen von behenden Fellachen hinaufbefördert werden. Die des Chefren war 135, die des Menkere 66 m hoch. Der Eindruck des Dreigestirns ist noch jetzt gewaltig. Man fühlt, daß mit der einfachen, massigen Größe die Ewigkeit gemeint ist. Auf den Pyramidenfeldern von Nuri und Meroe stehen noch 192 kleinere Nachahmungen. Aber die Zahl und Vervielfältigung kann den Riesengedanken nur schwächen.

Zur Umgebung der Pyramide gehörte außer den Mastabas noch ein Grabtempel. Und von diesem führte ein gedeckter Weg hernieder zu dem Taltempel, welcher an der Grenze des Überschwemmungsgebietes das Landen der heiligen Barken gestattete (Abb. 10). Die Pyramiden waren also gar nicht so wie heut zusammenhanglos in die Öde der Wüste hinausgestellt, sondern in dauernder Verbindung mit der Verehrung der Nachlebenden gedacht. So ist bei der Cheopspyramide noch der Sphinxtempel erhalten, zwei T-förmig aneinandergesetzte



12a. Prinz Rahoteb.

Hallen mit Viereckpfeilern und Steinbaltendecke, schlichte Steinmetzkunst wie die Stonehenge.

## 2. Bildnerei.

Die Bildnerei des alten Reichs hat gleich im ersten Anlauf das Höchste erreicht. An Naturtreue, Haltung und Würde, was die Gelehrten „monumentalen Ausdruck" nennen, sind ihre Leistungen schlechthin mustergültig. Dabei ist es höchst merkwürdig und für die Folgezeit verhängnisvoll, daß diese köstlichen Sachen gar nicht für den Kunstgenuß der Mit- und Nachwelt gemacht waren, sondern gleich aus der Werkstatt in das Versteck der Grabkammern wanderten. Sie sind aus Kalkstein oder Holz, ursprünglich bemalt, die Augen oft aus farbigen Steinen eingesetzt. Königsbilder sind noch selten. Häufiger ist der hohe Adel und die Beamtenwelt vertreten. Und was da trotz aller Würde und Feierlichkeit an Bildnistreue geleistet wurde, zeigt das Prinzenpaar aus der 4. Dynastie (Abb. 12). Die steife Haltung der Arme, der geschlossenen Füße ist offenbar gute Erziehung, Hofton. Knöchel, Finger und Zehen sind noch etwas unfein, die Gesichter aber voll Ähnlichkeit, das fühlen wir ohne weiteres heraus, nicht im geringsten geschmeichelt. Denn der religiöse Wert der Bilder beruht ausschließlich auf der Treue und Wahrheit der Züge. Darin liegt das Fortleben des Schattens. Es finden sich Familiengruppen, Eltern und Kinder mit allerhand Abwechslung des Stehens, Sitzens und Kniens, genau so „gestellt" wie uns heut der Photograph bei feierlichen Aufnahmen zurechtrückt. Das Entzücken aller Kunstfreunde bildet der Schreiber im Pariser Museum. Er sitzt morgenländisch mit untergeschlagenen Beinen, schreibfertig die Papyrusrolle auf dem Schoß, das Rohr in der Rechten, den feinen Kopf aufmerksam gehoben, um das Diktat seines Vorgesetzten richtig zu fassen. Nicht minder vollendet ist der „Dorfschulze" (Abb. 13), so genannt, weil bei der Ausgrabung die Fellachen jubelnd darin ihren Scheich zu erkennen glaubten. In Wahrheit



12b. Prinzessin Nofrat aus Medum.


13. Der „Dorfschulze“. Holz. Kairo.

war er ein Geheimrat, aber ein guter Mann, behäbig und freundlich. Und er hat viele Genossen. Auch seine „Frau“ hat sich (in Bulak) gefunden.

Weiter herunter auf der Stufenleiter werden die Leute noch bewegter und drolliger, die Arbeiter bei ihrer Beschäftigung, Gepäckträger, Schlächter, Brauer, Bierabfüller, Müllerinnen, Bäckerinnen, Köchinnen, der Zwerg Chnemhotep und der Knabe mit dem Sack. Das ist alles frisch aus dem Leben gegriffen und künstlerisch bewältigt. Man meint, der nächste Schritt müsse zur Vollendung der Griechen führen. Aber dieser Schritt blieb aus.

### 3. Malerei.

Die Malerei des alten Reichs rollt schon den ganzen Umkreis des Volkslebens auf und hat ihre Blüte in der 5. Dynastie in den Gräbern von Sakkara. Neben dem Verstorbenen, seinen Dienern und Besitztümern, seinen Gärten, Herden, Geflügeln (Abb. 14), Teichen und Bäumen sehen wir den ganzen Betrieb, Pflüger und Jäger, Fischer auf Nilbarken, Schiffbau, Weinernte, Vogelfang, Musiker und Tänzerinnen und natürlich die üblichen Speiseopfer, von denen der Schatten lebt. Hier haben wir eine neue Seite, den Bewegungsausdruck zu bewundern. Wie sich Ringkämpfer fassen und herumwerfen, wie Tänzerinnen die Arme emporwerfen, Knechte den Pflug führen und die Stiere antreiben, wie Soldaten angreifen, schießen, fallen, das Schreiten, Greifen, Sichumwenden, Bücken und Knien, das ist alles blitzartig scharf gefaßt und in die schulmäßige Seitenansicht gerückt. Zu größerer Deutlichkeit ist hierbei der Kunstgriff angewandt, die Brust (und das Auge) gerade von vorn zu nehmen, um beiden Armen Platz und Bewegungsfreiheit zu schaffen, wie auch stets der hintere Arm und das hintere Bein vorgestreckt werden. Ferner sieht man bei den Füßen nur die große Zehe und oft auch eine Hand verkehrt. Aber diese Hilfsmittel und Unfertigkeiten haben sich aller Zukunft vererbt wie überhaupt ein Vorgang, einmal mustergültig gefaßt, gern unverändert nachgeahmt wurde.

Eine weitere Schranke dieser hoffnungsvollen Malerei ist ihre Vermählung mit dem Relief. Ja, die Übergänge sind sogar ganz fließend. Der in Schwarz gemalte Umriß wird gern eingeritzt, schließlich so tief, daß die Glieder sich etwas runden können; das ist das sogenannte „versenkte Relief“. Und wenn der Grund bis zum Bildrand ausgehoben wird, so haben wir das Flachrelief, das für vornehme Sachen die Regel wird (Abb. 15). Für die Malerei blieb dabei

immer nur die Zeichnung und das Austuschen. Alle weiteren Fähigkeiten der Farbe und des Pinsels waren grundsätzlich ausgeschlossen.

## II. Das mittlere Reich.

### 1. Baukunst.

Das mittlere Reich hat am meisten durch die nachfolgenden Stürme eingebüßt. Das sagenumwobene Labyrinth, von dem Herodot Wunderdinge erzählt, ist ganz verschwunden. Von den Tempeln in Bubastis kennt man nur Säulen mit zwei Hathorköpfen, in Abydos Pfeiler mit angelehnten Granitkolossen (sog. Osirispfeiler). Von dem Ra-Tempel zu Heliopolis zeugt nur noch der Obelisk Usertesens I. Er ist der älteste seiner Art, 20 m hoch, mit Hieroglyphen beschrieben, eine der eigenartigsten ägyptischen Erfindungen. Wie in den Pyramiden das Hünengrab, so hat im Obelisken der Denkstein (Menhir, oben S. 4) seine künstlerisch reife und bleibende Form gefunden.

Für das Grabmal dauern die Pyramiden und Mastabas weiter. Etwas Neues sind die Felsengräber in Mittelägypten, besonders in Benihassan. Es sind Grabkammern, Grotten mit einer Vorhalle in den Berg eingegraben, merkwürdig durch die Schauseite. Hier sind Steingebälke ausgehauen, getragen von 8- oder 16 eckigen Pfeilern, mit quadratischer Deckplatte. Zuweilen sind die schmalen Abkantungen schon gekehlt (kanneliert), und wir haben die genaue Vorbildung der dorischen Säule (Abb. 16). Aber eine Frühgeburt. Die Ägypter wußten mit dem feinen Sprößling nichts anzufangen und ließen ihn sterben.

### 2. Bildnerei.

In der Bildnerei überwiegt jetzt mehr und mehr die Hofkunst mit ihrer Steifheit und Glätte, statt des bildsamen Kalksteins die härteren Sandsteine und dunklen Granite und Diorite, statt der Lebensgröße das Kolossale. So lernen wir in zahlreichen Bildnisstatuen die Herrscher der 12. Dynastie kennen. Die Familienähnlichkeit ist von der glättenden Schmeichelei der Bildhauer nicht ganz verwischt. Diese Könige waren keine Schönheitsmuster; mit ihrem breiten Mund, ihren starken Backenknochen, ihren dicken Augen und großen Ohren erinnern sie an slawische Gesichter. Haltung und Ausdruck sind starr wie bei Götzenbildern (Abb. 17).

Götterbilder sind bei den Ägyptern immer mit einer gewissen Scheu umgangen. Sie haben nicht entfernt die Bildhauer begeistert wie bei den Griechen. Wir lernen sie mehr nur gelegentlich aus den Opferszenen der Wandgemälde kennen. Und zwar meist als Mischwesen, Menschen mit Tierköpfen. Diese Geschmacksverirrung, dem alten Reich noch ganz fremd, hat sich im mittleren Reich durchgesetzt. Der Volksglaube übertrug die heiligen Tiere auf die Götter, und Amon, der alte Gott Thebens, bekam den Kopf seines heiligen Widders, Horus des Sperbers, Ptah des Stieres Apis, Hathor der Kuh, Bast der Katze, Thoth des Ibis oder Pavians, Anubis des Schakals usw. Für die Kunst ist aus diesen Zwitterwesen nichts herausgesprungen. Aber eine umgekehrte Mischform erwies sich als lebenskräftig, der Menschenkopf auf einem Tierleib, der

Sphinx. Der älteste ist gleich der größte, vor der Pyramide des Cheops aus dem Felsen gemeißelt, 20 m hoch, nicht etwa ein Fabelwesen, sondern ein Königsbild in der gesteiften Pharaonenhaube dieser Zeit (Abb. 11). Mehrmals vom Wüstensand verschüttet und wieder ausgegraben starrt er mit weit geöffneten Augen und ewig lächelnden Lippen der aufgehenden Sonne entgegen. Dieses Urbild hat sich dann verhundertfacht. Zahlreiche Sphinxe tragen das Antlitz Amenemhets III. oder anderer erkennbarer Könige. Im neuen Reich kommen Widdersphinxe auf, Sinnbilder des Gottes Amon (Abb. 20).



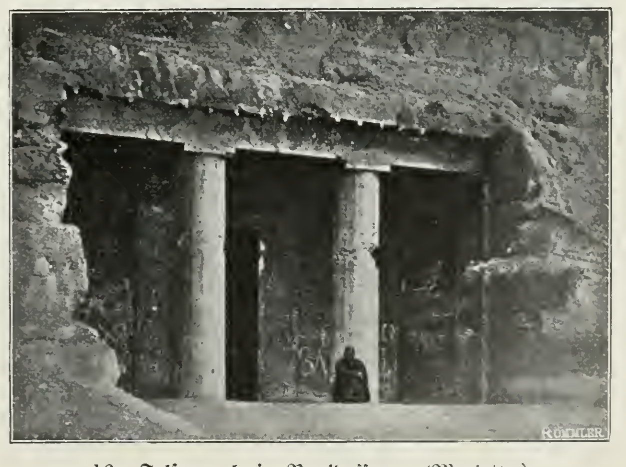
14. Gänse, Malerei aus einem Grabe zu Medum. 4. Dynastie.



15. Leitung eines Stieres. Flachrelief aus Sakkara. Kalkstein. (Capart.)

## III. Das neue Reich.

Es sind gewaltige Herrscher im Stil Alexanders d. Gr., die Thutmosis und Ramses, welche Ägypten zur Weltmacht erhoben und alle Hilfskräfte des Landes zu einer beispiellosen Kunstpflege ausnutzten. Das hunderttorige Theben wurde das Rom der damaligen Welt. Rechts vom Nil entstanden



16. Felsengrab in Benihassan. (Mariette.)

die beiden Tempelstädte, heute Luksor (Abb. 18) und Karnak, durch eine Feststraße von 1000 Widdersphinxen verbunden, links am Rande des Gebirges und in seinen Schluchten die Stadt der Gräber und Denkmäler. Noch die Trümmer erfüllen mit Bewunderung für diese Selbstverherrlichung des gottgleichen Königstums, welches sich überall nur in übermenschlichen Formen, in der Sprache der Kolosse ausdrückt. Diese Strömung wird durch einen wunderlichen Zwischenfall unterbrochen. Der König Echnaton (Amenophis IV., 1375 bis 1358), ein Dichter und Prophet auf dem Throne, entrann dem Dunstkreis Thebens. Er setzte an die Stelle der priesterlichen Vielgötterei den reinen Sonnendienst und gründete die Sonnenstadt Heliopolis (Tell-el-Amarna). Da strömte auch in die Kunst ein frischer Hauch von Leben und Natur. Aber Theben blieb siegreich und in ihm das alte, unwandelbare Ägypten.



17. Amenemhet III. Sandstein aus dem Fajum. Kairo.

## 1. Baukunst.

Hier nun treten uns die Tempelbauten in erdrückender Masse und Zahl entgegen. Es sind nicht Neuschöpfungen. Das alte und mittlere Reich hatten die Muster längst vorgebildet. Aber jetzt erst haben wir vollständige und wohlerhaltene Beispiele. Der Chunsutempel bei Karnak (Abb. 19) ist eins der einfachsten für den Grundriß. Den Eingang bildet ein Torhaus, eingefaßt von zwei Pylonen. Dann kommt ein offener Hof, von einer Säulenhalle umgeben. Es schließt sich ein gedeckter Säulensaal an, dahinter liegt dann das Allerheiligste, ganz dunkel, nur dem Priester und König zugänglich, wo auf einer Nilbarke das Götterbild thront. Seitlich und rückwärts liegen Schatzkammern und Diensträume. Die einzelnen Glieder, Pylonen, Höfe, Säle und Zellen, können durch Anreihung vermehrt werden und sind sehr oft durch spätere Vorbauten verdoppelt worden. Der große Reichstempel des Amon bei Karnak, an dem fast alle Herrscher der 19. und 20. Dynastie gebaut haben, war schließlich

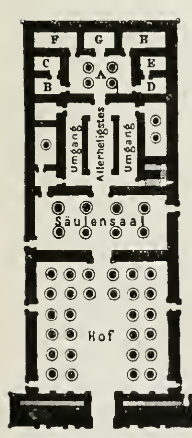


18. Luksor vom Nil gesehen.

1400 m lang und umschloß 11 Heiligtümer. Der Sethostempel zu Abydos hat 7 Götterzellen nebeneinander, 2 Säle, 2 Höfe voreinander. Aber das sind nur wuchernde Spielarten. Der Urplan ist selbst bei den Gedächtnistempeln (Memnonien) der Könige und den Grottentempeln befolgt, wo die Zellen im Felsen ausgehauen sind, die Höfe und Säle aber auf Terrassen ansteigen.

Was den ägyptischen Tempel auszeichnet vor allen späteren Tempel- und Kirchenbauten, das ist die scharf betonte *Mittelachse*, die verlängerte *Einzugsstraße*. Sie beginnt schon weit draußen, womöglich am Nilufer, zu beiden Seiten von Sphinxreihen, vor den Pylonen von Obelisken oder Königskolossen eingefaßt und geht dann immer Tür auf Tür durch Höfe und Säle gerade auf die Zelle los. Hieraus ergibt sich das strenge Gleichmaß (Symmetrie) aller Teile und Glieder rechts und links, das wir nun besonders wohltuend beim Aufbau empfinden.

Der *Aufbau* ist wesentlich *Innenkunst*. Die äußere Umfassung war eine geböschte Nilschlammauer mit Stuck und Bemalung. Nur die *Pylonen* (Abb. 20) zeigen, daß die Ägypter so etwas wie eine Schauseite (Fassade) sehr gut machen konnten. Und dieser Dreiklang von Tür und Doppeltürmen lebt später an Stadttoren und Kirchen immer wieder auf. Die Gliederung beschränkt sich auf Rundstäbe an den Kanten und ein kräftiges Kehlgesims oben. Die Flächen sind der *Malerei* überlassen. Über der Tür findet sich regelmäßig die geflügelte Sonnenscheibe.




19. Grundriß des Chunsutempels bei Karnak.

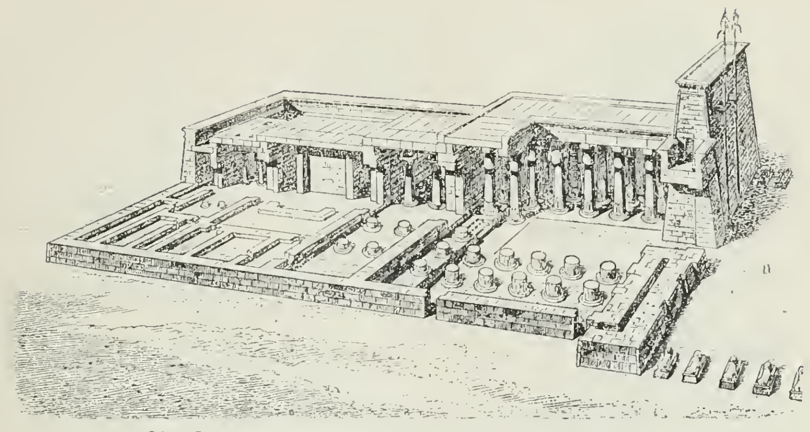
In den Höfen und Sälen entfaltet sich der *Säulenbau* mit Steinbalkendecke zum erstenmal in der Welt bis zu einer gewissen Vollkommenheit. Die Steinbalken werden von Säulenmitte zu Säulenmitte gelegt, darüber die Querplatten, welche ein flaches, lichtloses Dach bilden. Der Säulenabstand ist natürlich bestimmt durch die Länge und Haltbarkeit der Decksteine. Das war eine Fessel. Dafür ließ sich aber die Halle nach allen Seiten vervielfältigen. Sie kann seitlich verdoppelt werden wie manchmal in den Höfen, verdreifacht, wie in den meisten Sälen, und vor- oder rückwärts endlos verlängert werden. Der große Säulensaal des Amontempels in Karnak



20. Widderallee und Pylon zu Karnak.

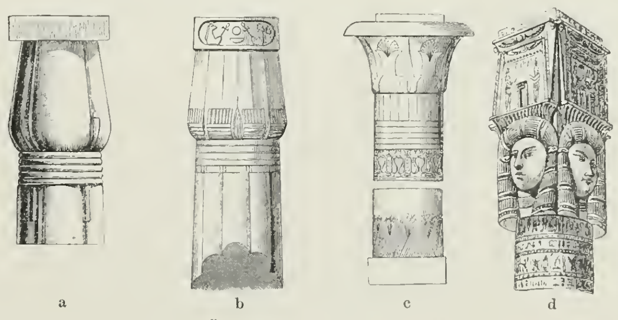
hat 17 Schiffe in der Breite und 10 Joch in der Länge. Die Lichtlosigkeit ist unter der ewig glühenden Sonne kein Mangel. Vielmehr ist es bauliche Absicht, den frommen Besucher aus dem schattigen Hofe in das Dämmerlicht des Saales und in das geheimnisvolle Dunkel des Heiligsten zu führen oder wenigstens blicken zu lassen, weshalb auch nach hinten die Höhen der Räume merklich abnehmen. Übrigens ist beim Amontempel die Aufgabe, Oberlicht zu schaffen, vorbildlich gelöst. Hier sind die drei breiteren Mittelschiffe, welche die Feststraße bezeichnen, erhöht und die Obermauern mit Fensterreihen durchbrochen, ähnlich wie bei der christlichen Basilika. Und wie man im gotischen Dom gern das Laubgewölbe des Waldes sucht, so war dem Ägypter tatsächlich sein Säulensaal ein Sinnbild der Welt, wie er sie kannte; der Fußboden das Überschwemmungswasser des Nils mit seinen Fischen und Pflanzen, der Wandsockel das Ufer mit allen Blumen, die Decke das blaue Himmelsgewölbe mit Sonne, Mond und Sternen und den heiligen Geiern. Dazwischen aber an allen Wänden entfaltet sich das Leben, des Königs natürlich, und zwar außen und vorn seine Taten und Kriege, in der Mitte die frommen Handlungen, Festzüge u. dgl., hinten die Opfer. So ist der ägyptische Tempel durchaus ein Erzeugnis volkstümlicher Frömmigkeit, in seiner Art vollkommen. Wir werden sehen, wie die ganze Anlage und Raumbildung in den Moscheen des Islams wieder auflebt.

Die Formen der Säule sind sehr mannigfach (Abb. 22). Wir können die vordorische, die Papyrus-, Lotos- und Palmettensäule und die figurierten unterscheiden. Die vordorische ist als Erzeugnis des Steinstils zu begreifen und ihre Entwicklung aus dem rohen Viereckpfeiler durch fortgesetzte Abkantungen läßt sich nachweisen (Abb. 16). Die übrigen sind fraglos vorher in Holz vorgebildet und aus der Zimmerkunst übernommen worden. Die Wandgemälde (schon des alten Reichs) machen uns nämlich mit Holzhäusern, Lauben und Hallen bekannt, woran vollentwickelte Pflanzensäulen mit reichen Blattkapitälen vorkommen. Die Papyrussäule ist



21. Tempel des Chunsu zu Karnak. Durchschnitt.

ein Bündel von (meist acht) gerippten (kantigen) Stengeln (Abb. 22 b), unten eingezogen und mit Fußblättern besetzt, nach oben geschwellt und wieder verjüngt, mit einem Kopf (Kapitäl), welcher geschlossen dem Fuß sehr ähnlich ist, geöffnet einen feingeschwungenen Kelch bildet, durchaus keusch, jungfräulich, aber noch zu pflanzenhaft. Die Lotossäule ist ein Bündel von runden Stengeln; sie hat keine Fußblätter, keine Schwellung und Verjüngung. Das Kapitäl ist geschlossen dem Papyrus ähnlich (22 a), geöffnet der Lilie (22 c). Beide verlieren übrigens leicht die Bündelung und gehen dann in Rundpfeiler über, mit Bändern umlegt und völlig bemalt. Das Palmenkapitäl mit geteiltem Blütenkelch ist im ganzen selten. Unter den figurierten ist das Hathorkapitäl (22 d) am beliebtesten, vier Köpfe dieser Göttin in ihrer breiten Perücke. Uneigentlich kann man auch die sog. Osirispfeiler hierzu rechnen, bei denen Kolosse dieses Gottes an den Pfeiler angelehnt sind (im Tempel Ramses' III. zu Karnak sind es Könige). Die Weiterbildung zur wirklichen Tragfigur (Karyatide) ist aber ausgeblieben. Und auch sonst vermissen wir, mit den Augen der Griechen angesehen, die Entwicklung aus der Schwere und Massigkeit zur Freiheit und Verfeinerung der Formen. Im Gegenteil. Die schönen Ansätze dazu verlieren sich schon im neuen Reich. Die Lotossäule ist verschwunden, und die anderen sind vergröbert, zu Rundpfeilern vereinfacht, deren Gliederung der Malerei überlassen bleibt.



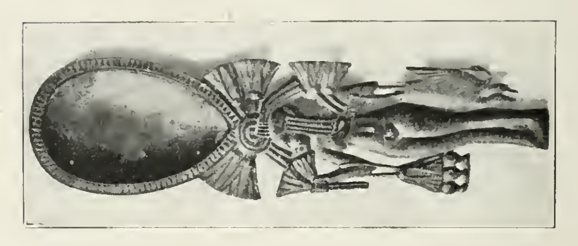

22. Ägyptische Säulenformen.



23. Statuette Amenophis IV., des Ketzerkönigs, aus Tell=el=Amarna. Speckstein. Louvre.



24. Memnonskolosse bei Theben.



25. Salblöffel aus Holz. 18. Dynastie. Louvre.

## 2. Bildnerei und Malerei.

In der Bildnerei ist noch viel Schönes und Lebendiges entstanden. Doch sind es mehr die kleineren Werke, darunter auch vollendete Erzgüsse, welche uns die Reihe der großen Herrscher, der Prinzen und Prinzessinnen menschlich näher bringen (Abb. 23). Die Großkunst ging ins Massenhafte und Kolossale. Jetzt liebte man, vor den Tempeln und innen Riesenbilder der Herrscher von 17 m und höher aufzustellen und dies nicht einmal, sondern dutzendmal. Die Zahl allein der erhaltenen Kolosse geht in die Hunderte. Am bekanntesten sind die Ramses II. im Ramesseum (über 17 m), die beiden Amenophis III. bei Medinet=Abu (16 m), von welchen die eine als „Memnonssäule" schon bei den Griechen berühmt war, weil sie, vom ersten Morgenstrahl der Sonne getroffen, einen leise klingenden Ton gegeben (neuere Zeugen bestätigen das) (Abb. 24), dann die aus dem Fels gehauenen Kolosse vor den Grottentempeln in Abusimbel, vor dem größeren vier sitzende Könige (20 m), vor dem kleineren viermal wiederholt Ramses II., zweimal dessen Gemahlin, nackt, nur mit riesenhaftem Kopfputz. In solchem Massenbetrieb mußte natürlich der Sinn für feinere Durchbildung untergehen. Es wirkt nur der Eindruck empfindungsloser, lächelnder, ewiger Ruhe.

Das gleiche Schicksal hatten die Flächenkünste Malerei und Relief. Da finden sich wahre Kleinode der Malerei, zumal in Tell=el=Amarna Gelage, Tänzerinnen, zärtliches Eheleben, Idyllen aus dem Pflanzen= und Tier=

leben, in denen die ägyptische Kunst sich selbst übertraf. Je niederer das Volk, um so freier sind die Bewegungen, um so schlanker und biegsamer die Körper. Die Nubier und Gallas, die uns zuweilen als Schaustücke vorgeführt werden, erinnern uns an die unwandelbare Körperschönheit und angeborene Grazie dieser alten Völker. Ebenso glänzend sind die reinen Ziermuster der Sockel und Decken in den Grabkammern, licht und freudig in den Farben gelb, rot, blau und grün. Aber auch hier erstickt der Fortschritt in der Masse und Förmlichkeit der Reichskunst. In der Ausdehnung von Kilometern werden die Kriege und Siege der Könige Sethos I. in Abydos, Ramses II. in Karnak, Schlachten, Belagerungen, Schiffskämpfe, Reisen, Leichenzüge, Totengerichte (mit der Seelenwage) u. a. geschildert, worin jetzt erst das Pferd vorkommt. Kein Volk der Welt hat ein solches Bilderbuch seiner Geschichte hinterlassen. Künstlerisch angesehen sind es Rückschritte und Verluste.

Die unterbundene Schöpferkraft kam auf anderen Gebieten zum Durchbruch, in den Kleinkünsten, im Kunstgewerbe. Reizende Arbeiten in Ton, Bronze, Elfenbein, Silber, Gold und Holz, so z. B. die Salblöffel mit zierlichen Mädchen (Abb. 25), sind von keiner späteren Zeit übertroffen worden.

## IV. Die Nachblüte.

Nach einer halbtausendjährigen unfruchtbaren Zwischenzeit erlebte Ägypten eine doppelte Nachblüte. Die erste im 7. u. 6. Jahrhundert v. Chr. unter den saïtischen Herrschern (Psammetich, Necho, Amasis) war besonders der Wiederherstellung des Alten gewidmet, ähnlich wie in der Gegenwart bei uns die Kirchen und Burgen des Mittelalters wieder auf- und ausgebaut werden. Mit einer gewissen Andacht schuf man besonders Königsbilder des alten Reichs in harten, dunklen Steinen und die Altertümelei gelang so gut, daß z. B. Sitzbilder des Königs Chefren (neun davon im Museum zu Giseh) lange Zeit für echt und alt genommen wurden.

Nach Eroberung durch Alexander d. Gr. (332) unter den Ptolemaiden strömte der griechische Geist belebend in die alternde Kunst, doch mehr nur als Sporn. Im Tempelbau hielt man sich an die alten Muster. Der Horustempel in Edfu, der Hathortempel in Dendera wurden jetzt vollendet, andere in Ombos und Esne neugebaut. Besonders reizend fielen aber die Hallen und Tempel auf den Inseln Philä und Elephantine aus, wo die ägyptische Säulenordnung im Außenbau zur Wirkung kam. In Philä errichtete noch Kaiser Hadrian (98—117) jenen zierlichen Kiosk (Abb. 26), der als letztes Denkmal ägyptischer Kunst ihre eigenartigen Schönheitswerte verkündigt. Auch in der Bildung der Kapitäle und Zierglieder weckte der griechische Einfluß schlummernde Formen auf. Die Knospen und Blüten werden wieder vom Bildhauer erhaben gemeißelt, und die Kelchkapitäle mit Blattreihen, die offenen Lotos- und Papyrusdoldenkapitäle zeigen erst ganz die große und keusche Schönheit, mit der sie als Bauglieder erdacht waren.

Noch wunderlicher ist das Fortleben des „heiligen Stils" in den Flächenkünsten. Unter Saïten und Ptolemäern, bis in die Römerzeit werden altägyptische Vorstellungen, Königsgeschichten, Opfer, Gelage usw. erneut, so treu in

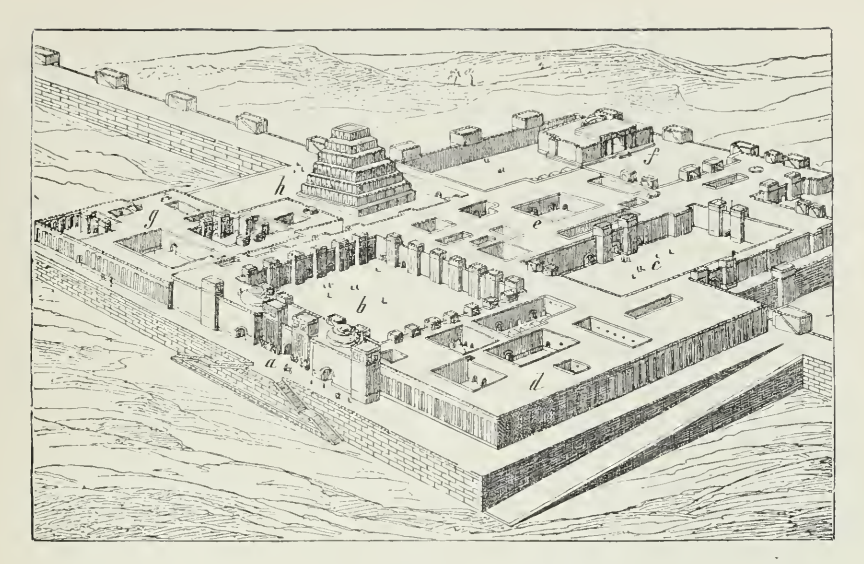


26. Der Kiosk Hadrians in Philä.

Tracht, Haltung und Gebärden, als sei inzwischen nichts passiert. Nur ganz leise spürt man in der feineren Durchbildung des versenkten Reliefs (Abb. 27) die schulmeisternde Hand des Griechen, der auch hier andeutet, was sich eigentlich hätte leisten lassen, wenn Ägypten weniger Priester und Pharaonen und mehr freie Künstler gehabt hätte.



27. Ptolemäus Philometor zwischen zwei Göttinnen. Berlin.



28. Der Palast von Korsabad.

## Drittes Kapitel.

# Asien.

## I. Das Flußland.

Im gesegneten Flußlande zwischen Euphrat und Tigris brachten günstige Lebensbedingungen eine ähnliche frühreife Kultur zur Blüte wie in Ägypten. Auch hier bewässerten regelmäßige Überschwemmungen das fette Marschland, welches von künstlichen Kanälen durchzogen war. Auch hier führte das dichte Zusammenwohnen friedlicher Ackerbauer zur festen Staatenbildung. Auch hier war die Kunst beim Mangel von Naturstein auf den Backstein gewiesen. Nur fehlten im Gegensatz zum Niltal die nahen Gebirge. Und da auch Holzmangel das Brennen der Ziegeln nur in kleinem Umfang gestattete, so sind die riesigen aus Luftziegeln gebauten Städte zu kahlen Schutt- und Sandhügeln zusammengesunken. Babylon, Assur, Ninive waren inhaltlose Namen geworden, bis die Ausgrabungen der letzten fünfzig Jahre ein ungeahntes Licht in dieses Dunkel brachten.

### 1. Babylon.

Das altbabylonische Reich ist erst unter dem großen Gesetzgeber Hammurabi (2230) entstanden. Vorher blühten am Unterlauf der Flüsse sumerische, am Mittellauf semitische Staaten. Die Sumerier mit ihren alten Städten Tello, Ur, Larsa sind die eigentlichen Schöpfer. Sie haben der Kunst des Flußlandes den Stempel aufgedrückt. So in der Baukunst. Die Mauern erstanden aus Lehmstampfung oder getrockneten Ziegeln und


29. Sitzbild der Gudea, Diorit aus Tello. (Louvre.)

wurden mit Stuck, gebrannten oder auch glasierten Backsteinen verkleidet. Die an sich schon dicken Mauern wurden außen in Abständen durch Halbpfeiler verstärkt. Die Decken waren aus Holz. Der Pfeiler- und Säulenbau ist unbekannt. Als Tempel errichtete man massive Stufenbauten, bekrönt von einer Kapelle für die freundlichen Lichtgötter. Rampen oder Treppen führten hinauf. Die Paläste dagegen waren niedrige, weitgedehnte Baublöcke, aus einer Folge von Häusern und Höfen bestehend (Abb. 28). Es muß ähnlich ausgesehen haben wie ein märkisches Backsteindorf ohne Dächer.

Die höchste Achtung flößt die Bildnerei aus der Zeit Sargons I. (2800) ein. Im Schutte Tellos sind neun Dioritstatuen eines Fürsten Gudea gefunden (Abb. 29), teils sitzend, teils stehend, leider kopflos. Die Körper sind massig, die Arme dick und muskulös, das Gewand straff angezogen, Finger und Zehen schon ganz meisterhaft, fein und beweglich. Einige hierbei gefundene Köpfe sind bartlos, etwas starr mit den großen Kuhaugen, aber wohlgebildet. Der Sohn Sargons, Naram-Sin, errichtete sich einen Siegesstein, der von Sippar nach Susa verschleppt wurde und dann in den Louvre kam. Wie der König stolz auf einen heiligen Bergkegel zuschreitet, wie seine Krieger durch den Wald stürmen und die Feinde unter den Lanzen zusammenbrechen und fliehen, das ist im sichersten Halbrelief köstlich dargestellt. Nicht minder staunenswert sind die Bilder der zahlreich gefundenen Siegelzylinder. Sie stellen meist Kraftproben des Helden Isdubar (Gilgamesch) dar, wie er mit Leichtigkeit einen Löwen am Schwanze emporhebt, mit Füßen tritt oder mit einem Dolch zusammenstößt (Abb. 30). So klein diese (in Tiefschnitt und verkehrt eingegrabenen) Bilder sind, so viel Leidenschaft und Kraftgefühl liegt darin. Mensch und Tier sind gleichmäßig heldenhaft, mit angespannten Muskeln und mächtigem Haargeringel dargestellt, ähnlich den ägyptischen Flachreliefs im Profil gefaßt, doch die Köpfe von vorn und die Körper völlig „durchmodelliert". Die sumerische Gedanken- und Formenwelt wanderte nach dem nördlichen, semitischen Babylon, das von Hammurabi zur Hauptstadt erhoben, von Sanherib 689 erobert und dem Erdboden gleichgemacht wurde.

## 2. Assur.

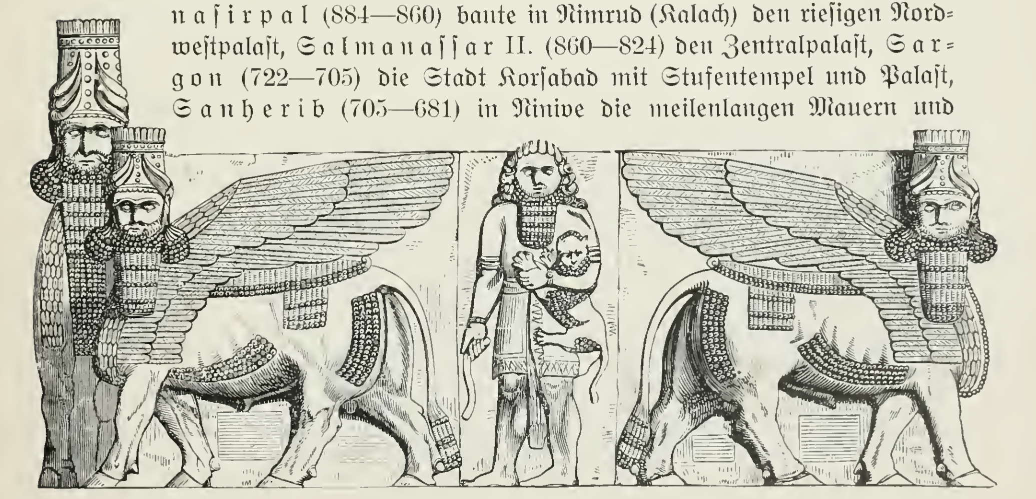
Am Oberlauf des Tigris in Assur und in dem Städtedreieck Ninive, Nimrud, Kalach und Korsabad entfaltete sich im 9. bis 7. Jahrhundert die Herrschaft der muskelstarken, kriegs- und jagdfrohen Assyrer. Ihre Kunst ist wie die der gleichzeitigen saïtischen eine Art Renaissance, Neubelebung der babylonischen. Die Tempel sind noch dieselben Stufenbauten



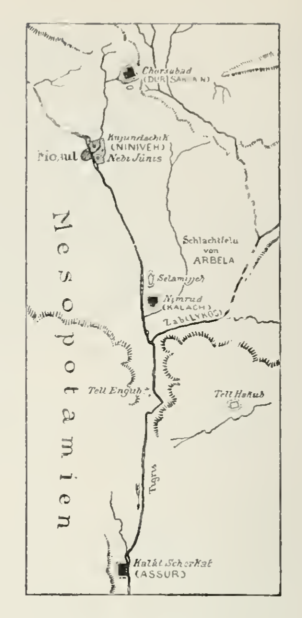
30. Babylonischer Siegelzylinder.

und die Paläste dieselben niedrigen Backsteinburgen. Nur werden jetzt die Tore und Gänge häufiger gewölbt und die Wandverkleidungen, mit Alabasterreliefs darüber, mit glasierten Steinen und Malerei ausgeführt. Besonders aufwendig ist die Einfassung der Haupttore. Wölbungen und Bogen sind mit bunten Ziegeln belegt. An den Ecken stehen als Torwächter geflügelte Mannstiere (Abb. 31), eine dichterische Vereinigung der stärksten Glieder: der Kopf des Königs mit der hohen Mütze und dem würdigen Barte, der Rücken des Stieres, die Flügel des Adlers und die Pranken des Löwen machen ein Fabelwesen von furchtbarem Eindruck. Auch sonst treffen wir in der Einbildung dieses Volkes auf solche Verbindungen, geflügelte Rosse, Flügelgeister, die den König bewachen oder den heiligen Baum anbeten. Merkwürdig ist an den Mannstieren die Verdoppelung des inneren Vorderbeines: man wollte eine gute, volle Ansicht von vorn und von der Seite gewinnen. Die Türen aus Zedernholz waren mit Erzplatten beschlagen, wovon sich jedoch nur wenige in Balawat fanden.

Von den großen Königen hatte jeder den Ehrgeiz, neue Paläste zu bauen und sein Leben in langen Bilderfriesen zu verewigen (s. Karte 32). Assurnasirpal (884—860) baute in Nimrud (Kalach) den riesigen Nordwestpalast, Salmanassar II. (860—824) den Zentralpalast, Sargon (722—705) die Stadt Korsabad mit Stufentempel und Palast, Sanherib (705—681) in Ninive die meilenlangen Mauern und



31. Portalbekleidung in Korsabad.



32. Karte der assyrischen Ruinenstädte.

den Südwestpalast (Kujundschick), Assarhaddon (681—668) in Nimrud den Südwestpalast, Assurbanipal (Sardanapal, 668—626) den Nordwestpalast in Kujundschik. Die großen Bildfriese, jetzt in den Museen zu Paris, London und Berlin, sind inhaltlich den ägyptischen des neuen Reichs nachgebildet. Durch Gesandtschaften und Reisende hatte man gewiß Kenntnis davon. Und die Großkönige wollten ihre Bilderchronik haben wie die Pharaonen. Es handelt sich fast ausschließlich um das Leben des Fürsten, wie er den Göttern naht, Trankopfer darbringt, oder selbst von Beschnittenen bedient wird. Der König auf der Löwenjagd im dreispännigen Jagdwagen, der König in der Schlacht, die Bestürmung einer Festung, das Lagerleben, die Überfahrt über einen Fluß, die siegreiche Heimkehr und der Empfang, die Lustgelage in schattigen Gärten, das ist der Kreislauf dieser kilometerlangen Bildsteine. Aber die Formensprache ist ganz babylonisch, die Körper sind breit, die Muskeln geschwellt, das Gewand ist straff, faltenlos, aber reich bestickt, befranst und behangen, die Einzelheiten an Waffen, Schmuck und Geräten sachkundig durchgebildet. Jedoch am besten sind die Tiere, die kraftvollen Hengste im Sprung, die Molosserhunde, die Wildpferde, Stiere, Kamele, Steinböcke, Adler und besonders der Löwe. Die berühmten Platten aus Sardanapals Palast in Kujundschik, das Löwenpaar im Tiergarten, der blutspeiende Löwe, die sterbende Löwin, sind voll Gefühl und Größe. Dazu kommt noch etwas Landschaft, Flüsse, Berge und Bäume. Ohne Beispiel in der alten Kunst sind auch hierin die Platten aus Kujundschik (Abb. 33). Da sehen wir Palmen, Zypressen, Weinranken, Blumen und Farren so peinlich beobachtet wie auf einem holländischen Stilleben. Auch Frauen! Das ist eine große Seltenheit. Beim Gartenfest zecht die Königin mit ihrem Gemahl, hinter ihr eine Reihe Zofen, hübsche, freundliche Köpfe, sonst aber Walzen. Außerhalb der Hauptstädte sind noch Felsenreliefs, Grenz- und Denksteine gefunden, darunter der bekannte „schwarze Obelisk“ Salmanassars II. mit viermal 5 Reihen tributpflichtiger Könige.


33. Heiliger Baum mit knienden Flügelgeistern. Relief aus Kujundschik.

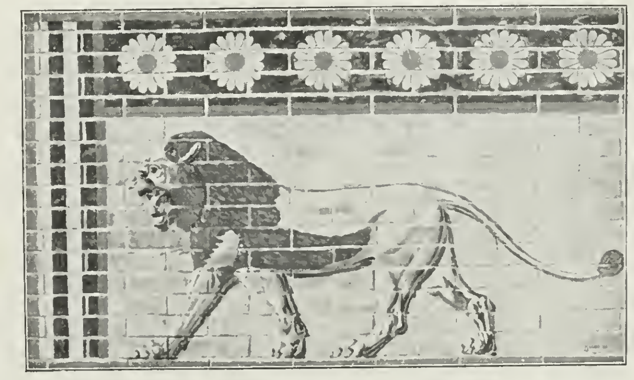
Malereien auf Stuck erschienen in Korsabad, um bald nach der Aufdeckung zu verblassen. Ebenda auch bemalte Ziegeln mit kleinen Bildchen wie auf holländischen Fliesen, und Sockelfriese mit größeren Figuren, Pflanzen, Tieren, Zierleisten aus mehreren Ziegeln zusammengesetzt, sehr fein in den hellen Farben. Aber im ganzen blieb die Ausbeute gering. 606 sank das Reich unter den Angriffen der Babylonier und Meder. Alle vier Hauptstädte flammten auf und wurden dem Erdboden gleichgemacht. „Gründlicher ist nie ein Volk vernichtet worden."

### 3. Neubabylon.

Der zweite König des neuerstandenen Babylons, Nebukadnezar (604—562) und der letzte Nabonid (555—539) erweckten die Ruinenstädte ihrer Heimat zu neuem Glanze. Und die Griechen, die diese Wunder schauten, Herodot und Diodor, finden des Staunens kein Ende. Babylon zu beiden Seiten des Euphrat war ein Geviert von 22 km Seite (wie London), die gestampfte Ringmauer 42 m breit und 200 Ellen hoch. Darin standen 250 Türme und 200 Tore mit ehernen Flügeln und Pfosten. Eine Brücke aus Stein und Holz verband beide Ufer, eine „Untergrundbahn" unter dem Fluß hinüber die beiden Königspaläste; der am linken Ufer barg die „hängenden Gärten der Semiramis", große Terrassen, die Nebukadnezar für seine medische Gemahlin anlegte, um ihr die Berge der Heimat zu ersetzen. Der Tempel des Bel war ein Stufenbau, acht Türme, einer über dem anderen, im obersten eine große Kapelle. Das ist der „Turmbau zu Babel". Das Erz der Wandverkleidungen leuchtete weit in die Ebene. Im Innern war vieles versilbert und vergoldet. Von dieser Märchenpracht haben die Schutthügel bisher nur wenig wiedergegeben. Das Beste sind die lebensgroßen schreitenden Löwen von den Mauern einer Feststraße, weiß, gelb oder grün auf blauem Grund (Abb. 34). Die deutschen Grabungen werden wohl bald mehr bringen.

## II. Persien.

Das persische Weltreich (550—330 v. Chr.) umfaßte schon unter dem Gründer Kyros ganz Vorderasien. Sein Grabmal, eine Treppenpyramide mit einem Giebelhäuschen, 11 m hoch, ist erhalten. Unter Cambyses wurde Ägypten unterworfen (525 v. Chr.). So erklären sich die Anleihen, welche in der Kunst bei aller Welt gemacht wurden. Babylonische, griechische und ägyptische Einflüsse kreuzen und verbinden sich mit kräfti-



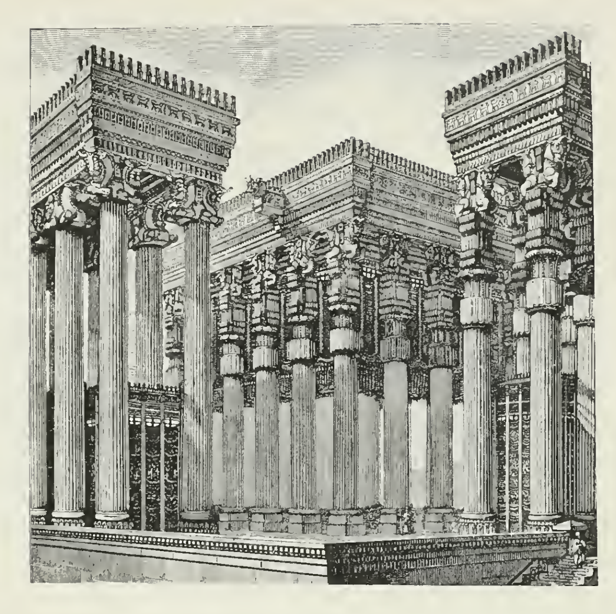
34. Löwenfries aus farbig glasierten Reliefziegeln. Babylon.

gen Stammeseigenheiten zu einer glänzenden aber durchaus amtlichen Hofkunst. Ihr Schöpfer ist Darius (521—485 v. Chr.) und ihr Schauplatz ist wesentlich Persepolis. Auf einer Felsterrasse von 473×286 m errichtete der Großkönig einen Wohn- und Prunkpalast (den „Hundertsäulensaal"), sein Sohn Xerxes (485—465 v. Chr.) gleichfalls einen Wohn- und einen Prunkpalast, größer im Maßstab (Abb. 35), dazu einen Torbau, der etwas Ähnlichkeit mit ägyptischen Pylonen gehabt haben muß und die berühmte marmorne Freitreppe davor, kleinere Paläste und Tore die Nachfolger. Aus dem Ruinenfeld ragen jetzt gespensterhaft nur 15 schlanke Säulen des Xerxessaales, Türen, Säulenstumpfe und Grundmauern der übrigen Bauten, ähnlich dem Forum in Rom. Dieser Zustand zeigt uns gleich den Kern und den wunden Punkt. Die Perser sind Arier und diesen liegt die Holzbaukunst im Blut. Sie versuchten, den Griechen vorauseilend, den leichten und luftigen Holzbau in Stein zu übersetzen, vergaßen aber dabei, Wände und Decken gleichfalls steingemäß umzubilden: die Lehmwände dieser Paläste zerfielen in Staub und die Holzbalkendecken mit ihrer Last von Stampflehm und Ziegeln zertrümmerten einstürzend die ganze Herrlichkeit.

Immerhin: Es waren doch neue und stolze Baugedanken, der ägyptische Säulensaal übertragen auf das Haus des Königs. Beim Prunksaal des Xerxes sind sogar die Außenmauern ganz beseitigt. Die lichten Hallen — der Hauptsaal in der Mitte, Vorhallen an drei Seiten — stehen frei in der Luft (Abb. 35). Niemals wieder ist etwas Ähnliches versucht worden.

In den Einzelformen herrscht freilich die wunderlichste Stilmischung. Das Gebälk und die feine Riefelung der Säulen sind griechisch. Das Kapitäl in der einfachen Form (Abb. 35 links) mit dem Paar kniender Stiere oder Einhörner ist altpersisch, ursprünglich Holzschnitzerei, denn es hat sich der Balkenkopf daran erhalten. In der reicheren Form (Abb. 35, Mitte und rechts) ist es zur Verkürzung der Säule um zwei völlig selbständige Kapitäle vermehrt, unten einen ägyptischen Palmenkelch, von dem aber noch ein Büschel von welken Palmenblättern herabfällt, in der Mitte ein kurzes Pfeilerstück mit den (äolischen) Doppelschnecken an allen vier Seiten und an beiden Enden. Das ist des Guten etwas viel. Die Türen all dieser Paläste sind wieder rein ägyptisch mit der eigenartigen, gefächerten Hohlkehle der Pylonen im Sturz.

Der Bildhauerschmuck geht dagegen ganz in babylonischen Spuren. Die Verherrlichung des Königs ist auf die Spitze getrieben. An den Treppenwangen erscheint zunächst ein Löwe, der einen Stier überfällt, ein Türzauber, der in der romanischen Kunst wieder auflebt. Dann Reihen von Kriegern, die den König bewachen und Völkerschaften, die ihm gaben- und opferbringend huldigen. In den Sälen selbst ausschließlich der König, ruhig wandelnd, thronend oder Untiere bezwingend, ganz in der Rolle des Helden Gilgamesch (s. S. 23) ohne Gemüt und Bewegung. Und wie hier, so geht der Hofstil durch alle Provinzen. Die Paläste der Statthalter waren einfache Wiederholungen. In Susa, der Winterresidenz, war der Bildschmuck in buntfarbigen glasierten Ziegeln ausgeführt. Die Hauptfunde waren ein Fries schreitender Löwen, fast genau wie in Babylon (Abb. 34) und neun Bogenschützen, alle gleich. Denn hier hatte man etwas Neues gelernt, die Pressung des Backsteins in Holzformen.



35. Prunksaal des Xerxes in Persepolis.

In und bei Persepolis sind noch sieben Felsengräber erhalten, voran das des Darius. Es zeigt eine volle Palastwand mit Säulen, Widderkapitälen, Gebälk und Tür, darüber den prächtigen Thron, worauf der König stehend den geflügelten Sonnengeist verehrt. Die übrigen sechs gleichen diesem genau. So gering war die Lust neuer Erfindungen in der persischen Kunst. Sie endete ruhmlos wie das Reich unter dem Ansturm Alexanders d. Gr.

* * *

## III. Kleinasien.

Es sind arische Völkerschaften, welche das gebirgige Hochland und die Küsten Kleinasiens in frühgeschichtlicher Zeit inne hatten. An Masse und Größe des künstlerischen Nachlasses stehen sie weit hinter den Großmächten am Nil und Euphrat zurück. Sie reizen mehr die Forschung als den Genuß, können aber als Bindeglieder zwischen Asien und Europa nicht ganz übergangen werden.

Die Hittiter (Hatier) 1300—550 v. Chr. sind ein rätselhaftes Volk, das im Innern, von Nordsyrien bis Armenien und westwärts bis Lydien verstreute Denkmäler einer fast 800jährigen, selbstgeschaffenen Kultur hinterlassen hat, Städte mit Torbauten, vor allem aber Felsenbilder (Abb. 36) mit einer ganz wunderlichen Götterwelt, auf Tieren schreitend, Reiter, Bogenschützen, Landsknechte, ganze Züge von Kriegern, auch Jagden und Tiere, die Männer überall kenntlich an der Volkstracht, spitzen, hohen Mützen und Schnabelschuhen. Die Lust war groß, „allein die Kunst gering." Sie zeigt seit dem 8. Jahrhundert assyrische Zufuhr; Mischwesen, greifenköpfige Flügelgötter, Flügelgreifen und Flügelsphinxe dringen ein, im Ausdruck der Muskelschwall.

Die Küstenländer, Lydien, Phrygien und Lykien sind durch ihre Felsengräber berühmt. Das Haus der Toten dem gewöhnlichen Wohnhaus nachzubilden, ist ein immer wiederkehrender Gedanke (s. S. 5. 9). Hier nun ist es ein sehr hoch entwickeltes Fachwerkhaus etwa auf dem Standpunkt des Schweizerhauses, das an den Felswänden nachgebildet wird, zu Hunderten neben- und übereinander, bald nur die Giebelansicht, bald drei Seiten, bald auch ganz frei in der Luft stehend wie ein Türmchen (Abb. 37). Der Zimmermann wird jederzeit seine Lust daran finden, wie hier ganz handwerksgemäß die



36. Hittitisches Felsenrelief bei Boghaz-Koi.

Schwellen, Pfosten, Rahmhölzer, die Balken und Giebelsparren, ja selbst die Rundhölzer der Decke und die Pfetten des Daches nachgebildet sind. Neben dem niedrigen, gedrückten Giebel kommen auch hohe, geschwungene, spitzbogige vor, und die alten Formen reichen in Lykien herab bis ins 4. Jahrhundert. Aber es bleiben eben doch nur Abbilder. Die Kraft, ein wirkliches Steinhaus oder einen Tempel im versteinerten Holzstil auszuführen, haben die Lykier nicht verspürt.

Den semitischen Phönikern, als kühnen Seefahrern und Kaufleuten, fiel von selbst die Mittlerrolle zwischen Süd, Ost und Westen zu. Im Kunstgewerbe, in Weberei, Töpferei, Glas, Edelschmiederei und Erzguß leisteten sie Großes, näher betrachtet ist ihre ganze Formenwelt erborgt, erst von Ägypten, dann von Babylon. König Salomo war nicht gut beraten, als er sich von ihnen den Tempel und Palast in Jerusalem bauen ließ. Sie konnten doch nur ein unklares Stilgemisch hinsetzen, das trotz genauer Beschreibung jeder Veranschaulichung spottet. Auf Cypern trafen sie sich gebend und empfangend mit den Griechen und hier führten sie der keimenden Weltkunst die kräftigsten Säfte zu.

## IV. Mykene.

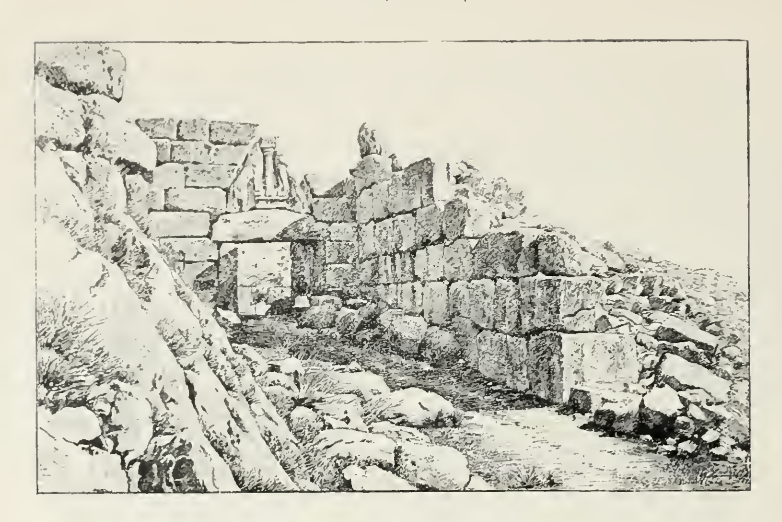
Die Welt der homerischen Gedichte galt für Sage, bis Schliemann den Spaten ansetzte und nicht nur Troja, sondern auch Mykene und Tiryns ausgrub. Die neueren Funde, namentlich auf Kreta, haben das Bild erweitert. Wir sehen immer mehr eine Kultur wieder aufsteigen, vor deren Reichtum, Frische und Vielseitigkeit die späteren griechischen Neuanfänge als Barbarei erscheinen. Die Blüte fällt um 1500—1200 v. Chr. und der Schauplatz sind die Küsten und Inseln des ägäischen Meeres. Es ist noch volle Bronzezeit, ein Zeitalter der Burgen und Ritter. Die „hellumschienten, hauptumwallten Achäer“ finden ihre Lust an Kriegen, Seefahrten, Abenteuern, doch auch an Künsten des Friedens an hübschen, wohnhaften Schlössern und verfeinerter Lebensart.



37. Gräber in Xanthos.

Die ältere Stufe (um 1800 v. Chr.) wird durch die großen, offenen Schlösser in Kreta, in Knosos und Phästos, bezeichnet, die aus einem Gewirr von Höfen, Gängen, Treppen, Kammern und Zimmern bestehen, immer rechtwinklig aneinandergesetzt, zu jedem Gebrauch des Lebens eingerichtet. Herren- und Frauenstuben, ein Badezimmer, eine Ölpresse, Handwerkerstuben fehlen nicht. Der Unterschlag ist guter Quaderbau, der Oberbau Luftziegeln und Holz, wobei als Balkenstütze die nach unten verjüngte Säule reichlich Verwendung findet. Die Wände waren bekalkt und bemalt. Und vor dieser Malerei bekommt man die höchste Achtung, wenn man die frischen, schlanken Vasenträger im Torhaus zu Knosos, braune Männer und weiße Weiber, oder die Wildkatze auf der Fasanenjagd im Schloß von Phästos sieht.

Tiryns und Mykene (wie auch Troja) sind kleinere, befestigte Burgen. Hier finden wir die Grundzüge der mittelalterlichen Burg schon völlig klar verkörpert, die Ausnützung des Burgfelsens bis an den Rand, die Teilung in Vor- und Hauptburg, die Türme an den gefährdeten Ecken, die kunstvolle Leitung des Burgwegs, der schon tief unten abgefangen, durch Zwingermauern und mehrere Tore geleitet wird, um den eindringenden Feinden immer neue Hindernisse entgegenzustellen. Im oberen Burghof, wo bei uns die tausendjährige Linde rauscht, hatte der Achäer den heiligen Ölbaum und einen Altar, ringsum Säulengänge (wie in tyroler Burgen) und geradeaus den Rittersaal (Megaron) baugeschichtlich das wichtigste Glied. Denn er ist die Keimzelle des griechischen Tempels. Der Frauensaal, die Kemnate liegt etwas rückwärts vor einem zweiten Hof. Um diese Hauptträume schließt sich wieder das Gewirr von Gängen und Kammern. Die Ausführung ist wie in Kreta, in Stein, Luftziegeln und Holz. Die Lehmmauern sind mit Balken durchschroten, um sie haltbarer zu machen, das Steinwerk aus Bruchsteinen geschichtet wie Weinbergsmauern,



38. Burgmauer und Löwentor in Mykene.

doch findet sich auch eine kunstvolle Fügung der vieleckigen Steine und schließlich auch ein gutes Quaderwerk wie am Löwentor in Mykene (Abb. 38). Das ist das Glanzstück der Heldenkunst. Das Tor selbst ist noch roh und schlicht, auf der Stufe der Stonehenge. Aber die kräftigen und doch weichgebildeten Löwen, die sich mit den vorderen Pranken auf einen Altar mit einer (heiligen) Säule stemmen, zeigen, was man konnte. Und diese Säule ist das treueste Abbild der mykenischen Holzsäule, nach unten verjüngt (wie noch heute Tisch- und Stuhlbeine), oben ein Kopfstück aus der Drehbank und zwischen den Balken sogar die runden Köpfe der Deckenhölzer, die wir an den lykischen Gräbern fanden.

Die älteren Schachtgräber setzten durch den Reichtum der Beigaben in Erstaunen. Die Männer hatten Gesichtsmasken aus Goldblech von erschreckender Treue, Brustplatten, Gürtel und Waffen, die Frauen goldne Diademe, Kronen und Gehänge ganz wie in der nordischen Bronzezeit (s. S. 4). Die jüngeren Gräber sind mehr als Bauwerke bedeutend. Es sind bienenkorbartige Scheinkuppeln, die Gewölbe nicht durch Keilsteine, sondern durch eingerückte Quaderschichten entstanden und mit Erzplatten verkleidet. Man hielt sie deshalb für Schatzhäuser und legte ihnen Namen bei, z. B. des Atreus in Mykene.

Die Malerei der Wände ist meist zerstört, doch bewundert man einen Stierfang in Tiryns, die witzigen Halbesel, welche eine Stange tragen (Abb. 39), in Mykene, Bruchstücke von Kriegern, Speerschwinger mit Lederschilden, an denen die Wespentaillen, die langen Hälse und Nasen auffallen (Abb. 41). Das sind die homerischen Helden in der Auffassung der eignen Zeit. Am ergiebigsten sind jedoch die Kleinkünste. Eine Masse gegossener Figürchen (Idole), Menschen, Tiere, Fabelwesen wie Greifen und Sphinxe eröffnete den Blick auf eine reiche, aber niedrige Religion, deren Altäre in kleinen Wallfahrtszeichen nachgebildet



39. Wandmalerei von Tiryns.



40. Goldbecher von Amyklä.

sind. Die Goldschmiederei ist zunächst durch Treibarbeiten wie jene Totenmasken, Kronen und Diademe (Schatz des Priamus in Berlin), Plättchen zum Kleiderschmuck und Gefäße vertreten. Das reifste Werk sind zwei Goldbecher aus einem Kuppelgrab bei Amyklae (Sparta), offenbar Gegenstücke. Der eine bietet ein reizendes Stilleben, vier Stiere und einen Hirten, der andere einen wilden Auftritt (Abb. 40): Ein Stier überschlägt sich in einem ausgespannten Netz, ein zweiter hat einen Mann rücklings zu Boden geworfen und einen anderen aufs Gehörn genommen, ein Dritter jagt gestreckten Laufs davon. So packend und lebenswahr ist bisher noch niemals die Natur gefaßt worden. Von einem Silberbecher aus Mykene mit der figurenreichen Belagerung einer Stadt ist leider nur ein Bruchstück erhalten. Ebenbürtig sind zwei Dolchklingen aus Mykene. Auf dem einen ein jagender Löwe, vor dem Gazellen flüchten, auf dem anderen ein Kampf zwischen Kriegern und Löwen. Die Figuren in mehrfarbigen Gold- und Silberplättchen auf Bronze eingelegt. Angesichts dieser Meisterwerke lernt man auch an den wunderbaren Schild des Achilles glauben, wie ihn Homer beschreibt. Geschnittene Steine aus Kreta (sog. Inselsteine), und gravierte Goldringe ergänzen die Anschauung. Auf einem dieser Ringe lernen wir auch die Frauen kennen, sie tragen steife Fallröcke (Krinolinen), Brust und Arme sind aber ganz bloß (Abb. 42).



41. Marschierende Krieger. Mykenische Topfmalerei.

Die Ziermittel sind zunächst die der Bronzezeit (s. S. 5), namentlich ist die Spirale ausgebeutet und fortgebildet, mit Blattformen ägyptischer Art (Palmetten und Lotosblüten), Herzblättern, Lilien usw. bereichert. Dann dringen Tierformen ein, am bezeichnendsten allerhand Seegetier, Quallen, Seesterne, Fische, Muscheln und Polypen. In der Topfmalerei erscheint eine große Neufindung, die fortlaufende Wellenranke. — Die dorische Wanderung (um 1100 v. Chr.) unterbrach die verheißungsvollen Anfänge. Die Neugriechen hatten zunächst nicht die Kraft, die Kunst der Unterjochten einfach weiterzuführen. Sie mußten nach Jahrhunderten den Weg fast von vorn gehen.



42. Goldring aus Mykene.



43. Die Akropolis von Athen in Wiederherstellung.

## Viertes Kapitel.

# Die Griechen.



Ihr drückt den Kranz darauf und habt das Ding gemacht," sagt Hebbels Kandaules zum griechischen Gastfreund Gyges. Ja, sie führten die Braut heim, die beweglichen, weltfreud gen, geistvollen Griechen. Sie eroberten mit ihrer Kunst die alte Welt, sie beherrschen, ein kurzes Zwischenreich der Gotik abgerechnet, die neue. Und sie werden die Lehrmeister der Menschheit sein bis ans Ende der Tage.

Eine verschwenderische Vielseitigkeit von Kräften und Begabungen war diesem Volk von den Göttern in die Wiege gelegt. Schon das Land mit seinen Gegensätzen von wilden Bergen, lachenden Tälern, tiefen Seebuchten, schwimmenden Inseln ist ein Kunstwerk der Natur ohne Vergleich. Und das Volk, das erstgeborene der indogermanischen Familie, fand hier seinen passenden Wirkungskreis. Heimatliebend und doch in die Ferne strebend, in hundert kleine Stämme, Staaten und Krähwinkeleien zersplittert und doch in großen Aufgaben und Augenblicken einig, ewig zank- und eifersüchtig, und doch opferfreudig für alle gemeinsamen Werke des Friedens. Und die Kunstpflege stand darin oben an. Das gehörte zum Staatsgedanken, zum öffentlichen Wohl. Da waren keine Opfer zu groß, keine Gedanken zu hoch, die nicht vom gemeinen Mann empfunden, getragen und gefeiert worden waren. „Barbaren" nannten sie alle, die nicht so fühlten.

W a h r h e i t, F r e i h e i t, S c h ö n h e i t sind die bestechenden Eigenschaften der griechischen Kunst, doch so, daß eine durch die andere geregelt und gezügelt wurde und ein allgemeines Gefühl für schönes Maß und edle Form

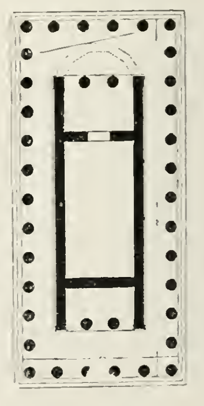
entstand. Für jede Aufgabe schien ihnen ein höchstes Ideal vorzuschweben. War dies erreicht, so trat das Meisterwerk als unantastbar in den dauernden Kunstbesitz und der Schöpfungstrieb wandte sich anderen Aufgaben zu. Diese Begabung fürs Maßhalten hat sie stets vor Überladungen, Übertreibungen, Kraftmeierei und Protzentum bewahrt. Gotik und Renaissance haben sich sehr rasch durch Überschwang zersetzt. Aber der Griechen Werke haben noch bis zuletzt einen Hauch ewiger Jugend, „edle Einfalt und stille Größe“, wie Winkelmann es nannte.

Und dabei ist den Griechen der Weg nicht leicht gewesen. Trotz all der günstigen Vorbedingungen, Einflüsse und Anregungen, welche ihnen aus der mykenischen Vorzeit, von Asien und Ägypten zuströmten, haben sie alles mühselig selbst erarbeitet. Die Lehrzeit währte vom 9. Jahrhundert v. Chr. bis zu den Perserkriegen (490 v. Chr.). Hieran schließt sich eine lange und fruchtbare Hochblüte bis zu den Diadochen (275 v. Chr.), die wir als klassisch bezeichnen. Und ohne eigentliche Spuren des Verfalls eine ebensolange Nachblüte (275—27 v. Chr.). Sachlich angesehen gehört auch die römische Reichskunst und die christliche Frühkunst hierzu. Ja die letzten Ausläufer retteten sich über die Stürme der Barbarei in die romanische Kunst hinein. Erst die Gotik machte dem griechischen Geist ein Ende, doch nur scheinbar. Denn noch in ihrer besten Zeit ward er wieder lebendig und hat verjüngt und bereichert die Herrschaft behauptet bis heute. Diese Unverwüstlichkeit spricht am besten für den Wert der Schöpfungen, die wir den Griechen verdanken.

## I. Die Baukunst.

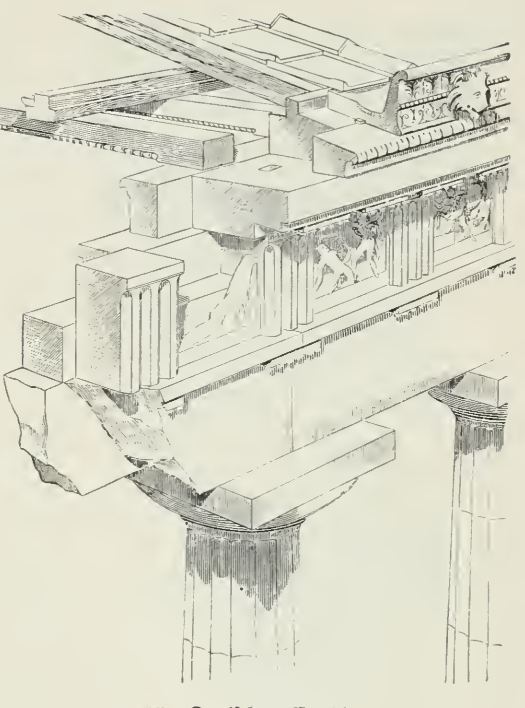
### 1. Der Tempel.

Die griechische Baukunst hat sich am Tempelbau entwickelt (wie die ägyptische und gotische). Aber der griechische Tempel ist seinem Wesen nach nur die stille Wohnung der Gottheit, des Götterbildes. Jede Rücksicht auf die feiernde Gemeinde, Priesterschaft, Opfer und andere heilige Handlungen, fällt hier weg. Draußen im ummauerten Hof stand der Altar, die Weihgeschenke, die Kapellen und Hallen; draußen vollzogen sich die Feste und Opfer. Alle Schmerzen und Sorgen für einen großen, überdachten Innenraum kannte man nicht. Diese geniale Vereinfachung der Aufgabe erklärt uns alles. Zunächst die gleichbleibende Einfalt des Grundrisses (Abb. 44). Der Kern ist eine rechteckige Zelle (Naos), in welcher das Götterbild steht, lichtlos und öffnungslos bis auf die Tür an der schmalen Ostseite. Hier auch eine schmale Vorhalle (Prodomos) und rückwärts eine Hinterhalle (Opisthodomos), welche beide noch von den vorspringenden Längsmauern der Zelle (Anten) umfaßt oder nur von einer Säulenstellung (Prostylos, Amphiprostylos) gebildet werden. Das sind aber ziemlich bedeutungslose Spielarten, hübsche Namen, wie die Griechen



44. Theseion. Grundriß.

das auch liebten. Es ist möglich, fast wahrscheinlich, daß diese Raumbildung vom mykenischen Rittersaal (Megaron) übernommen wurde (s. S. 29), der auch eine Vorhalle hatte. Wichtiger ist, daß die Zelle bei größeren Tempeln durch Säulenstellung längsgeteilt, in drei Schiffe zerlegt wurde. Doch auch dies nur zur besseren Unterstützung des Daches.



45. Dorisches Gebälk.

Die Kunst liegt im äußeren Aufbau. Schon im 7. Jahrhundert v. Chr., vielleicht noch früher war die Zelle mit einem Säulen- und Giebelhaus umkleidet, zunächst in Holz. Wir haben den Beweis dafür im Heratempel zu Olympia, dessen Holzsäulen erst allmählich durch steinerne ersetzt wurden. Die letzte der hölzernen sah Pausanias im 2. Jahrhundert n. Chr. Bei der Umbildung in Steinformen entwickelten sich die beiden Stile, die dann ebenbürtig und unabhängig nebeneinander gehen, der ältere, strengere dorische im Mutterlande und den westlichen Kolonien, der jüngere, freiere jonische in den östlichen Kolonien (Kleinasien). Der dritte, korinthische betätigte sich nur in der Schöpfung eines neuen Kapitäls.

a) Der dorische Stil. Auf einem dreistufigen Unterbau erhebt sich das Säulenhaus, dessen Glieder bis ins kleinste durch Maß, Zahl und gute, ausgeklügelte Verhältnisse bestimmt sind. Die Säulen wachsen wie kräftige Baumstämme unmittelbar aus dem Boden, nach oben stark verjüngt, doch nicht geradlinig, sondern mit einer leichten Schwellung (Entasis). Sie sind aus Steintrommeln errichtet und mit (16—20) senkrechten Furchen (Kannelüren) belebt, welche nach dem Versetzen von oben herab ausgehauen wurden. Ein kurzer Hals, an welchem die Furchung vorgearbeitet war, leitet zum Kapitäl über, das aus einem runden Pfühl (Echinus) und einer quadratischen Platte (Abakus) besteht. Der Übergang von der Stütze zur Last, vom Runden zum Eckigen ist damit deutlich, scharf, ohne Verschleierung ausgedrückt. Auf den Säulen ruht das aus drei Gliedern (Balken, Fries und Kranzgesims) bestehende Gebälk (Abb. 45). Der Balken (Architrav) ist natürlich aus glatten Blöcken gearbeitet, die von Säulenmitte zu Säulenmitte reichen. Am oberen Rand springt eine Leiste (regula) vor, woran genau unter den Triglyphen dünne Plättchen mit Nagelköpfen (oder Regentropfen), die Mutulen hängen. Der Fries ist im Holzbau die Querbalkenlage mit offenen Löchern zwischen den Balkenköpfen.

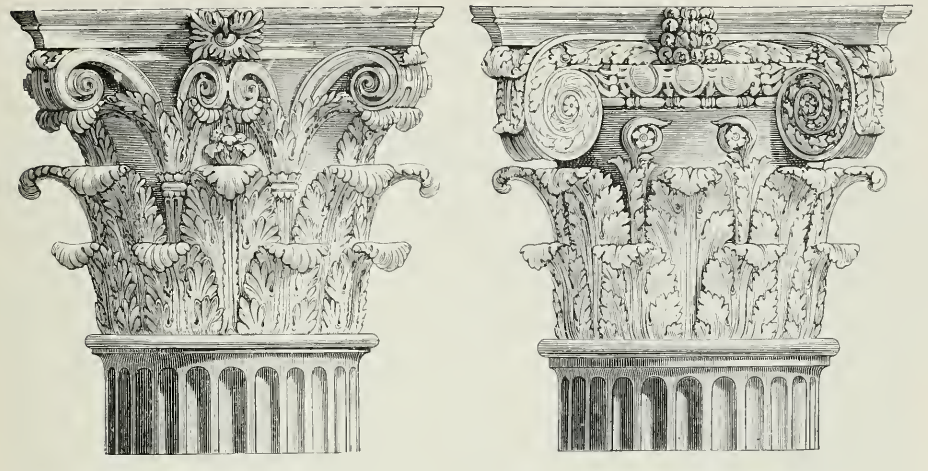


46. Attisch-jonische Ordnung.

Im Steinstil ist daraus der Wechsel von Triglyphen und Metopen geworden. Die Triglyphen (Dreischlitze) sind an den Ecken und zweimal in der Mitte scharf gefurcht, die Metopen glatte Platten, worauf sich bei reicheren Werken kleine Reliefbilder ansiedelten. Das Kranzgesims (Geison) springt kräftig vor und hat an der Unterseite wieder dichtgereihte Mutuln, die an vorstoßende Schalbretter erinnern. Eine Rinnleiste (Sima) schließt das Gebälk ab. Die Decke liegt nicht, wie man denken sollte, hinter den Triglyphen, sondern ist höher gerückt, hinter das Kranzgesims, und wird aus Steinplatten mit Kästchen (Kassetten), in der Zelle jedoch nach wie vor aus Holz gebildet. Das sanft geneigte Dach mit Sparren, Latten und Ziegeln ist unserem Bauernhausdach ähnlich. Die Spitze und die Ecken des Giebelfeldes werden durch kräftige Firstziegeln (Akroterien) betont.

Die Reinheit der Form wird durch die Herrschaft gewisser Maße und Zahlen verbürgt, die sich allmählich als „schöne Regel" herausgebildet hatte. Breite und Höhe der Giebelansicht verhalten sich wie 2 : 3, Säulenhöhe zum Abstand wie 2 : 1. Die Zahl der Säulen an den Lang- und Schmalseiten ist 6×13 oder 8×17, die Ecksäulen beidemal mitgerechnet. Als Maß (Modul) galt besonders der untere Halbmesser der Säule, wonach die Höhe je nachdem auf $8^1/_2$ bis 12, der Zwischenraum auf 3—7 Moduln bestimmt wurde, usw. Ist dadurch der Eindruck etwas nüchtern, so darf man nicht vergessen, daß eine sorgsam verteilte Bemalung das Bauwerk erst richtig belebte. Die älteren Tempel aus Kalksteinen waren weiß getüncht und dann bunt gegliedert, die Marmortempel hatten ja den schönsten natürlichen Grundton; doch sind auch hier die Triglyphen und Mutuln blau, die Leisten darunter und darüber rot, die Metopen als Hintergrund von Figuren rot oder blau, die Rinn- und Giebelleisten, die Stirnziegel, vielleicht auch der Abakus hatten Blattreihen in passenden Mustern.

b) Im jonischen Stil (Abb. 46) sind die Holzformen mehr verwischt, der Aufbau ist freier und leichter, in Attika noch zierlicher als im kleinasiatischen



47 a. Korinthisches Kapitäl. 47 b. Römisches Kompositkapitäl.

Jonien. Die Säule ruht nun stets auf einer Basis, die aus einer Hohlkehle zwischen zwei Pfühlen besteht und das Auseinanderquellen unter der Lastwirkung mustergültig verkörpert. Diese sog. „attische Base" kommt in der romanischen Kunst noch einmal zur Alleinherrschaft. Die Säule ist sehr schlank, 18—20 mal so hoch als ihr Modul. Zu weiterer Verzierlichung trägt es bei, daß ihre Furchen auf 24 vermehrt, halbrund ausgehöhlt sind und nicht zusammenstoßen, sondern schmale Stege stehen lassen. Der Hals fehlt in der jonischen Gruppe, in der attischen ist er hoch und mit einem Palmettenkranz geschmückt. Das Kapitäl hat den Pfühl und die Platte fast verloren. Beide sind zu einem Eierstab zusammengeschrumpft. Dagegen beherrscht den Eindruck ein Polster — man leitet es vom „Sattelholz" der Holzsäule ab —, welches nach beiden Seiten in Schneckenwindungen (Voluten) breit und tief hervorquillt. Der Architrav ist in drei Balken übereinander zerlegt und oben durch Perlstab und Blattreihe begrenzt. Der Fries fehlt in den jonischen Denkmälern, in den attischen ist er zu einem glatten Streifen geworden, auf welchem meist eine Figurenreihe ansetzt, der günstige Platz für das erzählende Relief. Dagegen fällt hier das Zahnschnittgesims fort, das in der jonischen Gruppe das weitausladende Kranzgesims stützt. Dieses schließt wieder wie der Architrav mit Perlstab und Eierstab und die Rinnleiste ist wie der Säulenhals mit einem Palmettenkranz geschmückt.

c) Der korinthische Stil hat dem jonischen nur den „Kranz aufgesetzt" durch die Schöpfung des Akanthuskapitells (Abb. 47). Die Griechen wußten davon eine rührende Geschichte. Der Bildhauer Kallimachus habe auf dem Grabe eines Mädchens einen Blumenkorb von Akanthusblättern umwachsen gesehen und nachgebildet. Aber das Blattkapitäl ist so alt wie die ägyptische Kunst. Die Griechen der guten Zeit hatten eine merkwürdige, im Grund ihrer ernsten Baugesinnung begreifliche Scheu vor Spielereien und Täuschungen. Denn niemand wird im Ernst glauben, daß die feinen Blätter und die dünnen gerollten Stengel etwas zu tragen vermögen. Sie erwecken nur den Anschein, sehr geschickt, das muß man sagen. Und nachdem man sich



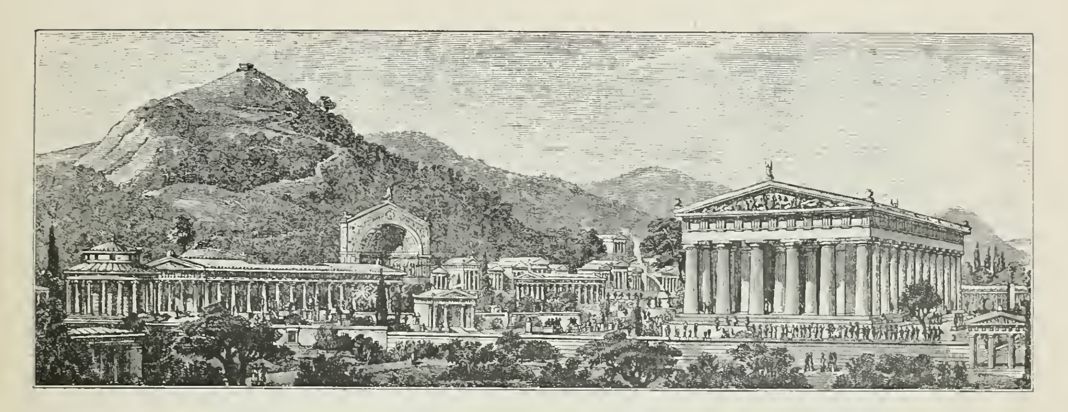
48. Ruinen des Tempels C und D in Selinus.

etwa Mitte des 4. Jahrhunderts mit dem Neuling ausgesöhnt, ward das korinthische Kapitäl weitaus bevorzugt, wo es auf Anmut und Lieblichkeit ankam. Es ist auch weit bildungsreicher als die beiden anderen. Die Grundform jedoch immer ein einfacher oder doppelter Blattkranz des scharfgezahnten Bärenklau (acanthus spinosus), woraus freierfundene Stengel schießen, die sich mit Schneckenwindungen in der Mitte gegeneinander neigen, nach den Seiten aber als Eckstützen aufwirbeln. Um ihnen dies zu erleichtern, ist die Deckplatte auf die Ecken hin ausgeschwungen.

## 2. Die Denkmäler.

Die Zeit und die Menschen haben den griechischen Bauten übel mitgespielt. Von hochberühmten Tempeln zeugten meist nur Schutthügel, Trümmerhaufen, vielleicht einige Säulen. Und die wenigen besser erhaltenen muß man auch immer mit dem Auge des kundigen Gelehrten ansehen, um die Umgebung, die fehlenden Glieder, den Bild- und Farbenschmuck im Geist zu ergänzen.

Für die Kenntnis des dorischen Stils sind die Ruinen in Paestum und auf Sizilien am lehrreichsten. Sie bilden eine lückenlose Entwicklungsreihe durch das 6. und 5. Jahrhundert. Wir sehen hier das anfängliche Ringen, Tasten und Verbessern. Die Anordnung der Zellen, die Zahl der Stufen und Säulen, die Formen der Einzelglieder, alles ist im Fluß, um geklärt, gereinigt und verfeinert zu werden. Von der Achäerstadt des Poseidon (Poseidonia = Paestum) sind auf öder Grassteppe drei Tempel nebeneinander leidlich aufrecht geblieben, die sog. Basilika, deren Zelle durch eine mittlere Säulenreihe geteilt ist, der Poseidontempel, sehr stattlich, noch mit den Giebeln erhalten, und der kleinere



49. Olympia in Wiederherstellung.

Tempel der Ceres. In Syrakus, der größten Stadt und Festung, welche Griechen gebaut, sind die herrlichen Bauten, die dem römischen Eroberer Marcellus (211 v. Chr.) Tränen der Bewunderung entlockten, bis auf den gewachsenen Fels geplündert oder metertief unter der kleinen neueren Stadt begraben. Vom Athenetempel stehen jedoch gewaltige (monolithe) Säulen mit ihrem Gebälk in den Mauern des Doms. In Selinunt standen auf der Burg fünf und auf dem Osthügel drei Tempel nebeneinander. Sie waren nach der Eroberung der Stadt durch die Punier 409 und 249 v. Chr. verödet und ein Erdbeben legte sie nieder. Die Säulen fielen und liegen noch wie die Reihen einer Schlachtordnung (Abb. 48). Ähnlich erging es Akragas (Girgenti), dem Sitz der Persephone, einer Stadt fabelhaften Reichtums, 406 v. Chr. von den Puniern erobert. Hier hatten auf der Burg Zeus und Athene ihre Tempel, Demeter und Persephone an der Ostmauer, eine ganze Tempelstraße lehnte sich an die Südmauer. Hiervon steht nur noch der Konkordiatempel aufrecht, nächst dem Theseion in Athen der besterhaltene, vom Junotempel nur der lückenhafte Säulenkranz. Endl'ch findet man verlassen in der Bergöde, wo Segesta stand, einen Tempel der besten Zeit „wie eine Erscheinung aus der Märchenwelt". Die Umfassung mit beiden Giebeln ist unversehrt, die Säulen sind aber noch rund. Man ist nicht mehr dazu gelangt, sie zu furchen.

Immerhin, die Städte der Ostgriechen, die Denkmäler des jonischen Stils sind noch viel schlimmer gefahren. In Ephesus war das hochgepriesene Heiligtum der Artemis (Diana), so lang wie der Kölner Dom, die Säulen so hoch (18 m) wie hier die Gewölbe der Seitenschiffe. Sie waren von Krösus gestiftet, am Sockel mit Bildwerken verziert. Dieses Weltwunder steckte 356 v. Chr. der verrückte Herostrat in Brand. Auch von den nächstberühmten Werken, dem Heratempel in Samos, dem Apollotempel in Didyma ist wenig erhalten.

Im Mutterland selbst herrscht wenigstens für die großen Volksheiligtümer der Dorismus ungebrochen bis auf Perikles und erlangt hier seine Vollendung. Aber die Verluste sind furchtbar. Olympia (Abb. 49), die Feststadt in der Alphäusaue, die Sehnsucht griechischer Herzen rings um das ganze Mittelmeer, war unkenntlich, von Schutt und Geröll der Überschwemmungen



50. Der Parthenon in Athen.

begraben, bis die Deutschen es mühselig wieder auspuddelten. Was sich hier auf und um den Festplatz (Altis) zusammendrängte, geht über alle Vorstellung. Dem altertümlichen Heratempel gegenüber erstand nach den Perserkriegen der gewaltige Zeustempel, 456 v. Chr. vollendet, dazwischen das Pelopsgrab, am Kronoshügel die Reihe der Schatzhäuser, von Städten und Stämmen der Nähe und Ferne gestiftet und immer mehr bereichert, und an den Hallen und Mauern ein Wald von Standbildern und Weihgeschenken aller Art. Außerhalb der Mauern ein Kranz großer Bauten bürgerlichen Zweckes, darunter die Ringschule am Flußufer, ein großes Ehrengasthaus, ein „Rathaus", die Laufbahn (Stadion). Und man fand von all dem wenig mehr als die Grundrisse und Sockel. Ähnlich ist es in Delphi, dem anderen Volksheiligtum, wo vor der weissagenden Priesterin Apolls sich alle Stämme trafen. Der heilige Bezirk entwickelte sich stufenweis auf Felsterrassen, wiederum Schatzhäuser mit Beutestücken und Weihgaben für all die Siege, welche je Griechen gegen Perser, Punier und gegeneinander erfochten hatten, malerisch verstreut um die Biegungen der Straße, die zu dem alles beherrschenden Tempel emporführte. Er war alt (534 v. Chr.) und am Gebälk mit den Perserschilden von Marathon behangen, aber fast bis auf den Grund zerstört, eine Enttäuschung für die Franzosen, die 1880 hier gruben. In Aegina ist der Athenetempel, dem die berühmten Aegineten Münchens entstammen, etwa mit einem Drittel der Säulenhalle, in Korinth der Burgtempel nur mit einer Ecke von fünf Säulen erhalten. So bleibt schließlich nur Athen, der geistige und künstlerische Mittelpunkt griechischen Wesens, wo wir noch einige Anschauung finden.

Athen war 480 v. Chr. vor der Schlacht von Salamis von Xerxes verbrannt und dem Erdboden gleichgemacht. Der „Perserschutt" auf der Burg hat doch noch tüchtige Reste der älteren Kunst bewahrt. Die nächste Zeit nach



51. Korenhalle des Erechtheions auf der Burg in Athen.

den Siegen über die Barbaren unter Themistokles und Cimon war dem Aufbau der Stadt, der Mauern, des Hafens und der Burg gewidmet. Zu rechter Zeit kam der rechte Mann, **Perikles** (460—429 v. Chr.), das Muster griechischer Bildung, der die Festung in ein Heiligtum verwandelte und überall die angefangenen Kalksteinbauten durch Marmor ersetzte (Abb. 43). Das erste war der kleine reizende Tempel der ungeflügelten Nike (Apteros), ein ionischer Amphiprostylos, rechts vor dem Burgtor (450 v. Chr.), den die Deutschen 1835 aus den in einen Turm vermauerten Steinen fast vollständig wieder aufrichten konnten. Das große Staatsheiligtum der jungfräulichen Stadtgöttin, der **Parthenon** (Abb. 50) wurde von den Baumeistern Iktinos und Kallikrates 447 v. Chr. begonnen, 438 v. Chr. vollendet, der Schmuck erst 432 v. Chr., ein Peripteros von 8 : 17 Säulen, im großen und kleinen die feinste Blüte des Dorismus. Von den Christen als Kirche, von den Türken als Moschee benutzt, dann als Pulvermagazin, ward er 1687 durch eine venezianische Bombe in der Mitte zerrissen, 1803 von Lord Elgin seines schönsten Bildschmucks beraubt. Nach dem Parthenon ließ Perikles das **Burgtor** (die Propyläen, Abb. 43) durch den Meister Mnesikles erbauen (437—431 v. Chr.). Am Rand des Felsens kommt eine äußere Halle den Aufsteigenden entgegen, eine innere leitet sie auf die Ebene des Hügels. Von den beiderseitigen Flügelbauten ist nur die vordere, kleinere Hälfte wirklich vollendet, besonders links die Bilderhalle (Pinakothek). Die Fortsetzung unterbrach Perikles Tod und der unselige Bruderkrieg. Doch gelang in den Friedenspausen sehr langsam seit 421—407 v. Chr. eins der feinsten Werke aller menschlichen Kunst, das **Erechtheion**. Der Sage nach hatten einst Poseidon und Athene um den Besitz der Stadt gestritten. Poseidon hatte mit einem Stoß seines Dreizacks in den Burgfelsen ein Meer (Brunnen) eröffnet, Athene durch einen Lanzenstoß den Ölbaum erweckt. Diese beiden Heilsorte, dicht nebeneinander und von der heiligen Burgschlange umkrochen, galt es also neu zu überbauen. So erstand der feine jonische Doppeltempel, und der felsig abfallende Bauplatz nötigte dazu, auf der einen tieferen Seite eine Vorhalle als Eingang zum Unterbau, dem Salzmeer, auf der anderen eine solche für den Oberbau anzulegen, die kleine Korenhalle (Abb. 51), deren Gebälk von korbtragenden Jungfrauen (Karyatiden) gestützt wird. Der Ölbaum sproßte natürlich im Freien davor wie der tausendjährige Rosenstock am Dom in Hildes-



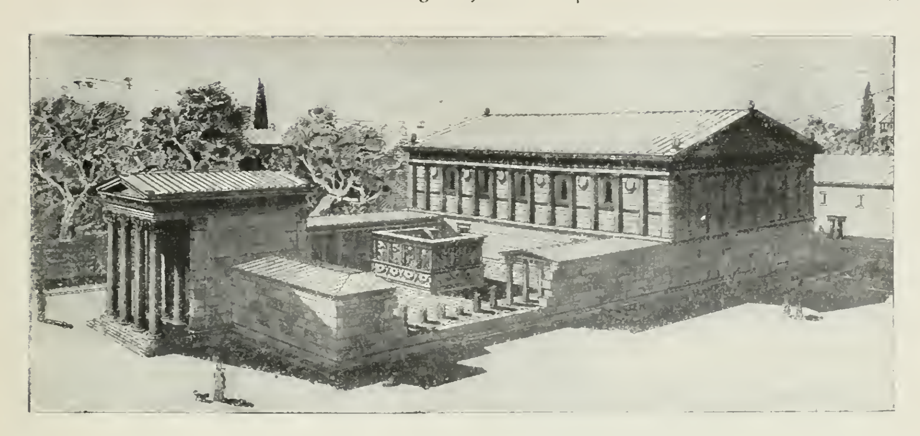
52. Theseustempel in Athen.

heim. In der Unterstadt, auf dem Markthügel, erstand kurz neben oder nach dem Parthenon der fälschlich sogenannte Theseustempel (Abb. 52), der besterhaltene und formenreinste aller dorischen Tempel, so rein und schulmeisterlich, daß man ein wenig dabei fröstelt. Östlich unter dem Burghügel sehen wir noch die Reste des einzigen größeren korinthischen Tempels (des Zeus), den König Antiochus von Syrien um 175 v. Chr. erbauen ließ, doch vollendete ihn erst Kaiser Hadrian. Er war ein riesiger Dipteros, die Säulen 20 cm dünner, aber 7 m höher als beim Parthenon. Die Ruinen erfüllen mit Staunen. Diesen Zug ins Großartige haben auch die drei noch erwähnenswerten ionischen Tempel aus Alexanders Zeit, der Artemistempel in Ephesus, wie er nach dem Brand von 356 erstand, der Apollotempel (Didymaeon) bei Milet um 330 v. Chr., beide mit doppeltem Säulenumgang, und der Artemistempel in Magnesia um 200 v. Chr., ein Pseudodipteros, doch die Decke von Holz.

### 3. Die bürgerliche Baukunst.

Die weitere Entwicklung zeigt uns nun den Übergang des Tempelstils in das Bauwesen des bürgerlichen Lebens. Die Säulenordnung erwies sich — gelenkiger als das Strebewerk der Gotik — brauchbar und anpassungsfähig für alle Bedürfnisse. Und die Nachblüte vom 4. Jahrundert v. Chr. an ist fruchtbar und schöpferisch an Erfindungen und Neubildungen, welche dann die Römerzeit beherrschen und teilweis noch in der Gegenwart lebendig sind.

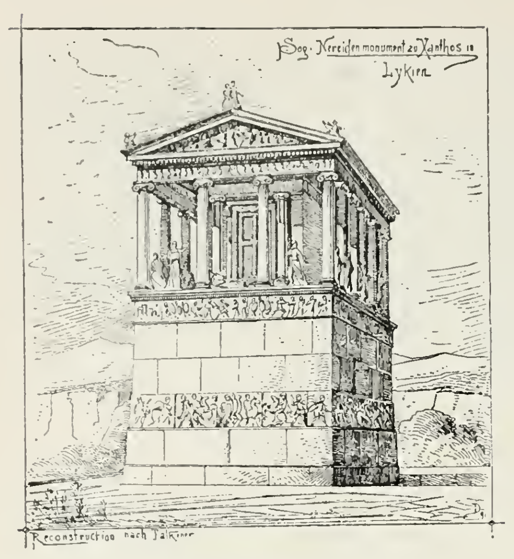
Zunächst vollzog sich schmerzlos die Vereinigung der Säulenhalle mit dem Rundbau. Das Philippeion zu Olympia, 338 v. Chr. zur Erinnerung an den Sieg von Chäronea gestiftet, war eine Ringhalle von 18 ionischen Säulen (Abb. 49). Größer und vollkommener der Tholos in Epidauros, Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr., eine Art Speisesaal der Priesterschaft, mit doppelten Hallen, außen 26 dorische, innen 14 ionische Säulen. Und das Arsinoeion in Samothrake, zweistöckig und geschlossen, unten massiv, oben mit Halbpfeilern und dorischem Gebälk verblendet. Denn hier handelte es sich um die Stätte eines Geheimkults.



53. Rathaus in Milet in Wiederherstellung.

Auch größere Säle zu Massenversammlungen ließen sich durch Reihung der Hallen ausführen. Vielleicht wirkte der ägyptische Säulensaal anregend. Derart ist der Weihesaal in Eleusis, ein Quadrat von 54 m, mit 7 × 6 dorischen Säulen, an den Wänden entlang Sitzreihen für die Brüder der Geheimnisse (Mysterien). Und ganz ähnlich ein Redesaal, das Thersilion in Megalopolis, wo die Säulen ringsum auf das Pult gerichtet sind und alle Hörer den Redner sehen konnten. In den Sälen der Rathäuser (Buleuterien) waren die Sitze wohl meist im Halbrund geordnet wie in Milet, wo ein Säulenhof davor, ein Altar in der Mitte und ein Torbau eine schöne geschlossene Gruppe machte (Abb. 53).

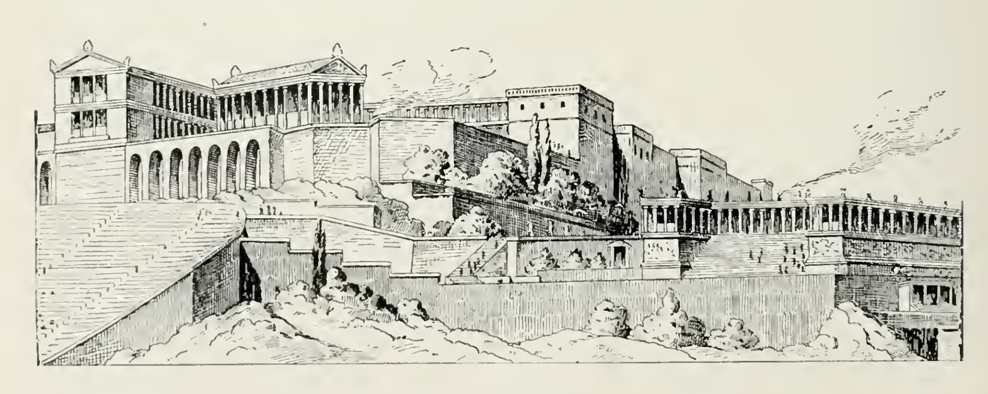
Am vielseitigsten war aber die Halle für alle offenen oder halboffenen Räume, einschiffig, wie sie als Wandelhalle die Märkte, die Höfe der Ringschulen (Palästra), der Sportplätze (Gymnasien) einfaßte, mehrschiffig, wie sie als Plauderhalle (Lesche), als Schulsaal der Gelehrten (Stoa), als Kauf- oder Gerichtshalle (Basilika) auftrat, auch schon zweistöckig, wie das große „Warenhaus", das Attalos II. (159—138 v. Chr.) der Stadt Athen zum Geschenk machte. Ja als Hintergrund der Bühne drängte sie sich an das Theater, ward hier grundlegend für die Entstehung eines eigenen Bühnenhauses, wie wir es jetzt noch haben. Denn ursprünglich war das griechische Theater sehr einfach, ein runder Tanzplatz des Chores mit einem Altar in der Mitte, um welchen sich, meist einer natürlichen Mulde oder Kesselbildung eines Hügels folgend, die Sitze der Zuschauer, in Ringen höher steigend, halbrund anschlossen. Man arbeitete sie wie bei dem berühmten Dionysostheater am Burgfelsen in Athen und anderwärts, in Syrakus, Segesta, Eretria, Delphi, Epidauros, in den gewachsenen Stein, die Lücken ausfüllend. Es waren „Naturtheater" mit dem Blick in die Ferne, aufs blaue Meer. Das Haus (Skene) am offenen Rand der Orchestra war zunächst nur für die Unterkunft der Spieler und ihrer Ausrüstung gebaut, blieb auch dabei. Denn es schob sich im 4. Jahrhundert v. Chr. eine besondere Kulissenwand, das Proskenion, ein, eine Säulenhalle, in welche die jeweiligen Hintergründe, die gemalten Kulissen, eingeschoben wurden. Erst in römischer Zeit rückte die Spielbühne hinauf auf das erhöhte Proskenion.




54. Nereidendenkmal in Xanthos.

Nicht weniger tief war der Einfluß der Säule und Säulenhalle auf das Denkmal. Das aufrechte Steinmal (Stele) nahm wenigstens die Giebelform, die Akroterienkrönung der Tempel an. Weihgeschenke setzte man auf hohe Ziersäulen oder Pfeiler. Vornehmeren Sachen gab man aber die Form gehobener Tempelchen. So das Nereidendenkmal in Xanthos um 400 v. Chr. (Abb. 54), ein hoher massiver Sockel mit zwei Reliefstreifen, darüber ein richtiges jonisches Tempelchen mit den Bildern der Nereiden zwischenden Säulen. So das Lysikratesdenkmal in Athen (334 v. Chr.), ein geschlossenes Tempelchen mit korinthischen Halbsäulen auf hohem Sockel, obenauf sehr zierlich unterstützt der geweihte Dreifuß, ganz attische Anmut. Und in größtem Maßstab das Grab des Mausolos in Halikarnassus, welches ihm seine Schwester und Gattin Artemisia 353 v. Chr. errichtete, ein mächtiger quadratischer Unterbau, darüber ein Grabtempel mit offener ionischer Säulenhalle und darauf eine Stufenpyramide welche das Viergespann mit den Erzbildern des Ehepaares trug.

So ausgerüstet konnte die griechische Kunst nach den Eroberungszügen Alexanders ihre Weltmission antreten. Und sie fand Aufgaben größten Stils, Städtegründungen wie die von Alexandria, Antiochia, Priene, Halikarnaß usw. Hier galt es der örtlichen Lage ein gutes Straßennetz mit günstigen Verkehrswegen abzugewinnen und die Bedürfnis-, Nutz- und Schmuckbauten, welche in den alten Städten langsam erwachsen waren, planmäßig und in wenig Jahren hervorzuzaubern, Märkte, Hallen, Tempel, Schulen zur Leibes- und



55. Pergamon.

Geistesbildung, Büchereien, Hafenbauten, Leuchttürme, Wasserleitungen und Brunnen, nicht zu vergessen den königlichen Palast, die Gärten, Landhäuser und Lustorte, wie sie nicht anders heut eine Großstadt umgeben. Wir haben eine Anschauung davon durch die deutschen Ausgrabungen in Pergamon erhalten, das unter Attalos (241—197 v. Chr.) und Eumenes (197—159 v. Chr.) erstand. Dreistufig baute sich das Stadtbild am Burgberg auf (Abb. 55), unten über Gärten und Terrassen der Markt und das Theater, in der Mitte der Riesenaltar des Zeus, oben die Residenz mit ihren Palästen, Hallen und Tempeln, so malerisch wie etwa die Kleinseite von Prag.

## II. Die Bildnerei.

Hat die Baukunst der Griechen ihre Grenzen und Schwächen, so ist ihre Bildnerei von unbestrittener Vollendung. Die Vorbedingungen waren allerdings die günstigsten. Dichtung und Leben hatten mächtig vorgearbeitet, jene die Gedankenwelt, diese die Leiber vorgebildet. In den homerischen Gedichten waren die Gottheiten des Himmels, der Erde, des Meeres, der Unterwelt aller heidnischen Schrecken und Zaubergestalten entkleidet, scharf und klar vermenschlicht, ohne doch ihre ewige Hoheit einzubüßen. Das Menschengeschlecht aber war ihnen ins Heldenhafte entgegengehoben, die obere und untere Welt in einen unlösbaren Kreislauf von Taten und Abenteuern verschlungen. Und das Leben zielte auf ein edles Gleichgewicht von Leibes- und Geistesbildung: Lernen und Wissen, aber auch Laufen, Reiten, Ringen und Fechten. Das Leben hat erst griechische Leibesschönheit geschaffen, ehe die Kunst sich an die Nachahmung wagte. Auf allen Übungsplätzen hatten die Künstler Gelegenheit, die Blüte ihres Volkes, die edelsten Jünglinge und Männer zu beobachten, alle Feinheiten des Körperbaues, der Bewegungen, des Muskel- und Mienenspiels zu studieren. Und diese Künstler fehlten nicht. Das ist die Hauptsache. Jedes neue Geschlecht brachte neue Meister, nicht einzelne, sondern wetteifernde Gruppen, nicht halbe Talente und Mittelmäßigkeiten, sondern ganze Kerle. Und das Volk war ihrer wert, das muß man sagen. Haben sonst die Griechen die Kraft der Undankbarkeit gegen ihre großen Männer reichlich geübt, ihre Künstler haben sie wie Fürsten geehrt, sich gegenseitig abspenstig gemacht, mit hohen Aufträgen überschüttet. Ihre Bildfreudigkeit und Denkmalswut war schier grenzenlos.

### 1. Die Anfänge.

Die Anfänge waren schwer und mühsam. Die Götterbilder der ersten Jahrhunderte waren Holzklötze mit dem Beil gehauen, durch etwas Feinfältelung belebt, doch kaum menschenähnlich. Es haben sich Marmornachbildungen erhalten. Dann lernten die Jonier an ägyptischer Kunst, ahmten die Sitzbilder und Sphinxe, die aufrechten, nackten Männer nach, die noch ganz steif nach vorn (frontal) stehen, die Arme angelegt, die Finger geschlossen, ein Bein etwas vorgestellt, das lächelnde, leere Gesicht von einer welligen Perücke umgeben. Diese Figur, gleichmäßig für Götter und Menschen benutzt, gewöhnlich Apollo genannt, bleibt nun das Lehrbeispiel für das männliche Standbild durch das 6. Jahrhundert v. Chr. Und es ist höchst genußreich, zu sehen, wie

Leben und Natur hineinkommt. Die Brust weitet sich und beginnt zu atmen, die Arme lösen und heben sich, die Knie werden gelenkiger, die Sohlen lösen sich vom Boden, die Körperlast neigt sich auf einen Fuß, das Standbein herüber, während das andere als Spielbein frei wird, der Hals bewegt sich, der Kopf bekommt Wendung und Neigung. Diese letzten Fortschritte führten dann während der Perserkriege bis kurz vor die Meisterschaft (Abb. 56).

Die Schönheit des Weibes aber fand man damals noch in Putz und Kleidern. Hier ist die Schule des Gewandstils. Und die damalige Frauentracht war für künstlerische Behandlung ergiebig. Der altgriechische, enge Frauenrock (Peplos) mit dem kurzen Jäckchen wurde eben durch den weiten Doppelchiton verdrängt, ein ärmelloses Schleppkleid mit einem Überwurf, der vorn kurz, an den Seiten aber lang in gewellten Zipfeln herabfällt. Im 5. Jahrhundert v. Chr. wurde durch Gürtung entweder des Unterchitons (wie bei den Karyatiden) oder des Überwurfs noch ein schöner Bausch erzielt. Gelegentlich kommt ein Mantel, ein Kopftuch (Schleier) hinzu. Der Stoff ist Leinwand oder leichtes Tuch, was lange Zugfalten und feine Brüche ergibt. So ist jenes „Idealgewand“ entstanden, das die Künstler aller Zeiten immer wieder hervorsuchten, wenn die Mode zu toll war. Der gleiche sichere Blick für das Naturschöne spricht sich in der Behandlung des Haares aus. Hier in der Frühzeit ist es noch sehr frisiert, gebrannte Löckchen und zierlich geflochtene, mehrteilige Zöpfchen, die vorn auf die Brust fallen (Abb. 57); später finden wir den aufgelockerten Scheitel und den „griechischen Knoten“.

Aus dem Perserschutt der Akropolis zu Athen sind eine Menge solch zierlich bekleideter Jungfrauen hervorgekommen, die ihr Bild der jungfräulichen Göttin weihten, wie auch die vornehmen Jünglinge ihre Reiterbildnisse dort zu stiften pflegten.

Was den Freifiguren an Beweglichkeit noch fehlte, wurde im Relief erreicht. Das ist die Schule für den Bewegungsausdruck. Eine strenge Schule. Denn der Tempelschmuck stand unter dem Zwang der Baulinie. Die Metopenfelder, die niedrigen Giebeldreiecke waren ungünstige Bildrahmen. Hier war es höchste Kunst sich einzurichten. Freiere Entfaltung erlaubte der ionische Bildfries, der Grabstein, der Sockel von Weihgeschenken. Von all diesen Gattungen haben wir Beispiele genug, welche die Fortschritte des 6. und beginnenden 5. Jahrhunderts v. Chr. belegen: die Metopen von Selinunt, die Giebelfelder des alten von den Persern verbrannten Tempels (Hekatompedon) auf der Akropolis, Fries und Giebelfeld am Schatzhaus der Knidier in Delphi, die Friese des Harpyendenkmals in Xanthos, den Thron der Aphrodite vom Berge Eryx, das reizende Grabrelief einer Mutter, die von ihren Kindern Abschied nimmt (beide in Rom). Ein tadellos erhaltenes Relief aus Nemi (Abb. 58) vereinigt alle Eigenheiten des altertümlichen Stils mit den letzten Errungenschaften zur Zeit der Perserkriege. Orestes tötet Ägisthos. Die Empörung der Mutter Klytämnestra, die Freude der Schwester Elektra, das Erschrecken des (fliehenden) Mörders, das Röcheln der Sterbenden, der Jammer der beiden Dienerinnen, alles Gefühl ist in Bewegung umgesetzt, das Hintereinander der drei Figuren rechts schon sehr gut gelungen. Man fühlt, die Hauptarbeit ist getan, die keusche Knospe ist am Springen.



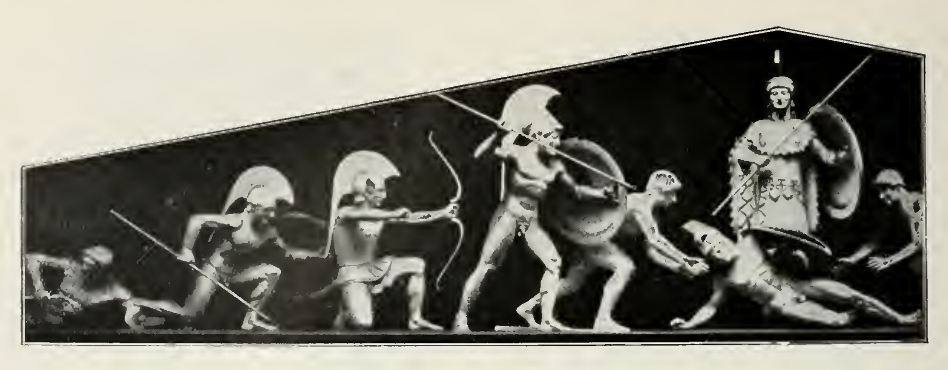
56. Apollo von Tenea.



57. Frauenfigur aus der Schule von Chios (Münchener Spes).



58. Orestes tötet Ägisthos. Relief. Nemi.



59. Äginatempel, Westgiebel. Kampf um Achills Leiche.

An der großen Vorwärtsbewegung sind die Inseln und das Mutterland wetteifernd beteiligt. Die Gelehrten wissen bereits die Beiträge der einzelnen Schulen und Meister zu sondern, in Chios die ältesten Marmorbildner, Melas und drei Nachkommen, in Argos Ageladas, in Sikyon Kanachos (im Peloponnes wurde besonders der Erzguß gefördert), in Athen Aristokles, der sich an der Grabstele des Aristion verewigte, Antenor, der die „Tyrannenmörder“ (Harmodios und Aristogeiton) schuf, Kalamis, der Schöpfer des widdertragenden Apollo, Hegias der Lehrer des Phidias, und viele andere, in Ägina Onatas. Mit diesem steht das bekannteste Werk des altertümlichen Stils in Verbindung, die Giebelfelder des Athenetempels, die sog. Ägineten (in München), bald nach der Schlacht von Salamis (480 v. Chr.) entstanden. Im Westgiebel tobt der Kampf um die Leiche Achills (Abb. 59), im Ostgiebel kämpfen Herakles und Telamon mit Trojanern, beide Male lenkt Athena, steif, wie ein altes Tempelbild, von der Mitte aus den Kampf. Die Männer sind wahre Muskelprotzen, zach und mager wie Bronze, und die Köpfe, selbst der Sterbenden, haben ein hilflos vergnügtes Lächeln. Aber dies Durcheinander von Stellungen, das Auf- und Abfluten der Linien, die Leidenschaft der Bewegungen, die nach beiden Seiten im letzten Todeskampf der Gefallenen ausklingt (Abb. 60), das alles verdient höchste Achtung. — Die letzte Stufe des alten Stils erreichen die Giebelfelder des Zeustempels in Olympia (um 460—450 v. Chr.), im Westgiebel wieder ein Kampf, den diesmal Apollo leitet (Abb. 61). Auf der Hochzeit des Peirithoos haben die Kentauren die Braut und die anderen Frauen



61. Westgiebel des Zeustempels in Olympia.



60. Gefallener Krieger vom Ostgiebel des Äginatempels.

ergriffen; der Bräutigam, Theseus und die anderen Lapithen suchen sie ihnen zu entreißen. Im Ostgiebel sehen wir das Wettfahren zwischen Pelops und Önomaos. Die Hauptpersonen stehen ruhig nebeneinander, Zeus als Richter in der Mitte, links der Fremdling Pelops und Hippodameia, der Siegespreis, rechts der König Önomaos und seine Gemahlin, dann folgen beiderseits die Viergespanne, Diener und Zuschauer; die Gestalten sind voller, anmutiger, runder als in Ägina. Das Lächeln ist verschwunden. In den Metopen fanden sich die zwölf Arbeiten des Herkules.

## 2. Die erste Blüte. Myron. Phidias. Polyklet.

Die erste Blüte (der hohe Stil) wird durch das Dreigestirn Myron, Phidias und Polyklet bezeichnet.

a) Myron war Erzbildner und in Athen tätig. Bei den Alten war die Lebenstreue seiner ehernen Kuh



64. Die lemnische Athena des Phidias in Dresden.



62. Kopf der Athena Parthenos.



63. Zeus des Phidias. Elische Münze.



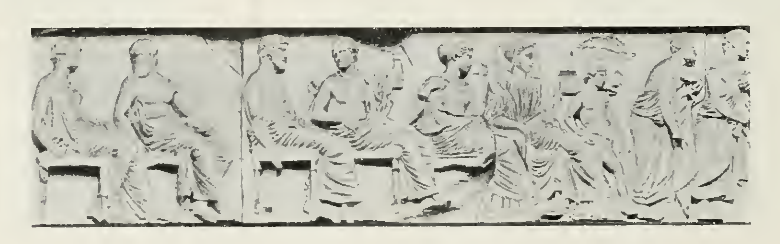
65 Kapitolinische Amazone nach Phidias, ergänzt.



66. Die Moiren vom Giebel des Parthenon.

sprichwörtlich. Man glaubte sie atmen und brüllen zu hören, selbst die Stiere ließen sich täuschen. Das Höchste leistete Myron aber im Bewegungsausdruck seiner Siegerstatuen. Da war sein „Läufer“ Ladas, so im Augenblick vorm Ziel erfaßt, „als ob der letzte Atem aus den hohlen Weichen seinen Lippen entflöhe“, und sein „Diskuswerfer“, von welchem Nachahmungen in Marmor erhalten sind. Man konnte durch Momentaufnahmen nachweisen, daß die kühne Figur, der gekrümmte Rücken, der Schwung der Arme, die Fußstellung, jede Muskelfaser genau der Wirklichkeit entspricht. Von einer Gruppe, „Athene und Marsias“, ist nur der letztere überliefert, ein wilder Naturbursch, begierig, die von Athene weggeworfene Flöte aufzuheben und doch erschreckt durch ihren vorgehaltenen Speer. Das ist die äußerste Verfeinerung der künstlerischen Aufgabe, die gehemmte Bewegung.

b) Phidias, Athener von Geburt und Freund des Perikles (500—438 v. Chr.), der Größte der Großen, war vertraut mit allen Stoffen, Holz, Goldelfenbein, Marmor und Erz, und von einer unglaublichen Fruchtbarkeit. Sein Ruhm ist mit den beiden goldelfenbeinernen Kolossalbildern der Athene im Parthenon und des Zeus in Olympia verknüpft, beides Schöpfungen von religiöser Weihe, ruhig in der Haltung, gütig im Ausdruck. Die Athene (447—438 v. Chr.) war stehend gefaßt, 12 m hoch, in voller Rüstung mit Helm und Ägis (Abb. 62), die Linke auf den Schild gestützt, die Rechte mit einer kleinen Siegesgöttin (Nike) auf einer Säule ruhend, ein Bild des „bewaffneten Friedens“. Auf dem Schilde war außen ein Amazonenkampf, innen eine Gigantenschlacht, an den Rändern der Sandalen ein Kentaurenkampf, am Sockel aber die Erschaffung



67. Rechte Göttergruppe des Parthenonfrieses (Ost).



68. Orpheus und Eurydike. Attisches Grabrelief.

der Pandora geschildert. Man sieht, daß Phidias mit Erfindungen nicht geizte. — Der olympische Zeus war ein Sitzbild von 13 m Höhe, der Thron allein ein Wunderwerk, an dem alle Ausstrahlungen des Allvaters wieder in reichem Figurenschmuck verkörpert waren, er selbst hielt das Szepter und die Nike, das Antlitz so erhaben-gütig, daß die Elendesten darin Trost fanden und keiner je ganz unglücklich werden konnte, der es gesehen (Abb. 63). Beide Hauptwerke des Meisters sind uns nur in bescheidenen Nachbildungen, andere gar nicht überliefert. Das eherne Riesenbild der Athene als Vorkämpferin (Promachos) auf der Burg, dessen vergoldete Lanzenspitze die heimkehrenden Athener schon weit draußen auf dem Meer begrüßten, ist spurlos untergegangen. Von einer älteren Athene, welche die Lemnier auf die Burg Akropolis stifteten (um 450 v. Chr.), zeugt eine Marmornachbildung (in Dresden) (Abb. 64), von einer Amazone, die sich an ihrer Lanze aufs Roß schwingt, eine solche in Rom (Abb. 65). Hieran kann man sich eine Vorstellung vom persönlichen Stil des Meisters, dem älteren, herberen und dem jüngeren, weicheren machen.

Gewaltiger reden jedoch die Reste des Bilderschmucks vom Parthenon, der unter Phidias Leitung entstand. In den Giebelfeldern war die Geburt Athenes aus dem Haupt des Zeus und ihr Wettstreit mit Poseidon (s. S. 41) dargestellt. Hiervon sind nur dürftige Trümmer, z. B. der lagernde Jüngling, der Pferdekopf, die drei „Tauschwestern" (Abb. 66) erhalten, deren weiche Formen so rein durch das duftige, lockere Gewand dringen. In den 92 Metopen waren Kentauren-, Amazonen-, Trojanerkämpfe geschildert. In einem 160 m langen Fries an der Zella entfaltete sich aber der große Festzug, der alljährlich wie eine Kirchweihprozession (Panathenaeen) zum Burgtempel emporzog. Es war ein glücklicher, echt volkstümlicher Einfall, die Göttin im Spiegel ihrer festlichen Bürgerschaft zu verherrlichen. Die edlen Jünglinge zwischen ihren Pferden, die stolzen Reiter, die Wagenlenker, die Mädchen und Frauen, das ist Athen in seiner Blüte, alles Schönheit, Anmut, Kraft und Würde. Die Götter selbst schauen bewegt und erregt dem Schauspiel zu (Abb. 67). Die Arbeit in ganz flachem Relief ist höchste Vollendung. Die Welt wird niemals etwas Gleiches sehen.

Sind diese Werke z. T. erst von Schülern vollendet, als Phidas schon



69. Doryphoros des Polyklet.

in der Fremde oder im athenischen Gefängnis gestorben war (438 v. Chr.), so beherrschte sein hoher Sinn noch lange die attische Bildnerei. Nichts Schöneres und Weihevolleres ist den Jüngeren gelungen als die Grabdenkmäler, welche die Straße zum Piräus vor dem „heiligen Tor" säumen, Urnen oder Tempelgiebel mit Flachbildern, in denen vom Tode oder vielmehr vom scheidenden Leben erzählt wird. Die Mutter reicht dem Gatten die Hand zum Abschied, umarmt noch einmal ihr Kind, läßt sich von der Dienerin noch einmal das Schmuckkästchen reichen oder die Sandalen zur letzten Wanderung binden. Der Jüngling bei seinem Todesritt, der Schiffer im Kahn, der Ritter in Kampfstellung, die Familie im trauten Kreis, das sind Erinnerungsbilder, von Schmerz und Wehmut überschattet, hoffnungslos, doch ohne alle Bitterkeit, daß man „vom Liebsten was man hat, muß scheiden." In diesen Kreis gehören einige Flachbilder, die den gleichen Gedanken mit Hilfe der Heldensage ausdrücken. Am rührendsten das mit Orpheus und Eurydike (Abb. 68): Der Sänger hat die Gattin durch die Macht seiner Töne aus der Unterwelt erlöst. Aber, dem Verbot zuwider, von ihrer Hand berührt, schaut er sie an, fühlt im Augenblick das Verhängnis, sucht die Berührung zu lösen, aber zu spät, schon ergreift Hermes, der Totenführer, nicht ohne Mitleid die Unseligste, um sie ins Reich der Schatten zurückzuführen.

c) Polyklet in Argos († um 400 v. Chr.), Zeitgenosse und Nebenbuhler des Phidias und Götterbildner wie dieser, hat doch seinen besonderen Ruhm durch Erzbilder nackter Jünglinge erlangt, in denen er mit Absicht und Bewußtsein das schöne Maß, den Kanon verkörperte, ganz zahlenmäßig, die Gestalt auf sieben Kopflängen, das Gesicht auf drei Nasenlängen usw. berechnet. Dazu kommt das feste Ausruhen auf einem Bein verbunden mit einem leichten Gegenschwung (Kontrapost) des Körpers nach der anderen Seite. Zwei seiner berühmtesten Jünglinge, der Speerträger (Doryphóros) (Abb. 69) und der Sieger mit der Binde (Diadúmenos) sind in mehrfachen Nachbildungen wiedererkannt worden, auch die verwundete Amazone als weibliches Gegenstück des Mustermannes. Sein „Kanon" ist für die späteren Künstler zwar nicht Gesetz aber doch heilsame Zucht geworden.

Der Reichtum dieser ersten Blüte äußert sich aber noch in zahlreichen anderen Künstlern und Kunstwerken. So wäre der Fries des Apollotempels bei Phigaleia mit einem wilden Amazonenkampf, des Niketempels in Athen (Schlacht bei Plataä) und dessen Schranken mit den reizenden Siegesgöttinnen (darunter die schöne Sandalenbinderin), wenigstens aber die schwebende Nike des Paionios zu nennen, welche etwa 421 auf der Altis in Olympia aufgestellt war und 1875 als Weihnachtsgeschenk den deutschen Gelehrten aus dem Boden entgegenstieg: endlich einmal ein eigenhändiges Werk eines großen Meisters. Der Jubel wurde von der Bewunderung übertroffen. Wie spielend leicht war die Aufgabe, das Herabschweben, gelöst und wie köstlich die Körper- und Gewandbildung!



70. Ares Ludovisi nach Skopas. Rom.

### 3. Die zweite Blüte. Skopas, Praxiteles, Lysippus.

Die zweite Blüte, der schöne Stil im 4. Jahrhundert v. Chr. wird von dem Dreigestirn Skopas, Praxiteles und Lysippus getragen. Der Wandel ist am deutlichsten in den Götterbildern. Die Weihe und das Gottvertrauen des Phidias sind gewichen. Wie die Gelehrten und Dichter, besonders Euripides, den alten Glauben zersetzt hatten, so sinken die Himmlischen mehr und mehr ins Menschliche herab. Darin aber machten die Künstler neue Eroberungen. Das Seelenleben, den Gefühlsausdruck in allen Höhen und Tiefen zu belauschen, ist ihr heißes Bemühen.

a) Skopas von der Marmorinsel Paros, tätig etwa 392—348 v. Chr., auch Baumeister (des Athenetempels in Tegea), arbeitete erst im Peloponnes (Tegea und Elis), dann in Athen, zuletzt am Mausoleum in Halikarnaß. Er ist der eigentliche Bahnbrecher auf dem Gebiete körperlicher und seelischer Leidenschaft, die schon aus seinen Köpfen spricht: tiefliegende, aber weite, große Augen, wulstige Stirn und geöffnete Lippen. Die Alten kannten und rühmten eine Menge seiner Werke, die Giebelfelder des Tempels in Tegea, die auf einem Bock reitende Aphrodite in Elis, den zitherspielenden Apollo, welchen Augustus auf den römischen Palatin bringen ließ, den Apollo mit der Feldmaus

(Smintheus), den ruhenden Ares, die große Gruppe von Poseidon, Thetis und Achilleus mit Gefolge von Meergöttern, endlich die Niobe. Aber es hat ein Unstern darüber gewaltet. Eigenhändiges ist nur wenig und in Verstümmelung erhalten, darunter aus Athen die vielbesungene rasende Mänade, die ein Zicklein zerreißt, aus Halikarnaß Trümmer des Amazonenkampfes, auf dem selbst die Pferde schreien. Der „Ares Ludovisi“ in seiner verhaltenen Kraftfülle (Abb. 70) und der Zitherspieler Apoll im Schleppkleid sind nur geringe Nachahmungen.



71. Hermes des Praxiteles. Olympia.

b) Praxiteles, Athener von Geburt, tätig von 368—336 v. Chr., versorgte die ganze griechische Welt mit seinen Göttern, nämlich den weichen, zarten, empfindsamen, sinnlichen und leichtsinnigen. Apollo, Artemis, Leto, der Weingott Dionysos und seine lustigen Gesellen, Aphrodite und ihr halbwüchsiger Sohn Eros, das war sein Kreis. Mit seinen Knaben entzückte er die Zeitgenossen, die darin eine Verklärung ihres Lasters, der Knabenliebe, sehen mußten, und er wagte zuerst unter den Griechen, das Weib zu entschleiern. Das einzige, echte Werk seiner Hand fanden 1877 die Deutschen im Lehm von Olympia, einen Hermes mit dem kleinen Dionysos auf dem Arm, dem er eine Weintraube vorhält. Die Feinheit der Arbeit, der Haut, des Gewandes, des Kopfes spottet jeder Beschreibung und Abbildung (Abb. 71). Dieser Götterjüngling lohnt



73 a. Die Niobidengruppe (rekonstruiert).



72. Aphrodite von Knidos, von Praxiteles. Vatikan.

eine Wallfahrt nach Olympia, wie ja die Griechen eine Reise nach Knidos nicht scheuten, um ein zweites Wunderwerk des Meisters, die knidische Aphrodite, zu sehen. Die älteren Künstler hatten, wie wir sahen, die Schönheit der Frau nur unter Verhüllung ahnen lassen, höchstens bei den Mannweibern, den Amazonen, zögernd das Gewand verkürzt und gelüpft. Praxiteles zerriß den Schleier. Ein Schritt von unendlicher Tragweite. Seine Liebesgöttin (Abb. 72), im Begriff zu baden, ließ ihr Hemd auf eine Urne gleiten, mit einer göttlichen Unbefangenheit ihrer Unschuld sicher. Die Nachbildungen sind zahlreich, z. T. sehr schön, Spielarten und Fortbildungen sind endlos, aber das Urbild bleibt uns noch im Dunkel. Sicher kennen wir einen jugendlich anmutigen Apollo als Eidechsentöter (Sauroktonos) in zwei Wiederholungen. Der hübsche Bursch übt sich also frühzeitig in Grausamkeiten. Die schrecklichste war der Mord der Niobiden (Abb. 73).

Über diese bei den Alten hochgefeierte Gruppe schwankten die Meinungen zwischen Skopas und Praxiteles. Die Idee schien auf den ersten, die Form auf den zweiten zu weisen. Niobe mit ihren 14 Kindern, einem Lehrer (und einer Amme) wurden von Apollo und Artemis erlegt wie hilfloses Wild. Ein großes Sterben, die Pest etwa, mochte solche Bilder verständlich machen. Alle Bewegungen und Gefühle von Angst, Flucht und Schutz sind meisterlich dargestellt und gipfeln in der stolz, zornig und schmerzhaft aufgerichteten Mutter, obwohl wir nur mäßige, römische Nachbildung kennen, 1583 ausgegraben, jetzt in Florenz. Die beiden Mörder waren unsichtbar. Doch gehört in den Gedankenkreis der hochgerühmte



73 b. Die Niobidengruppe (rekonstruiert).



74. Hermes, nach Lysippos. London.

Apollo von Belvedere, der bei aller Leibesschönheit doch so kalt grausamen Blickes einen abgeschossenen Pfeil verfolgt (s. das nebenstehende Bild) und fast als Gegenstück die „Diana von Versailles“, vielleicht von einem Genossen des Skopas, Leochares, dem sicher die Erzgruppe „Raub des Ganymed“ angehört.

c) Lysippus aus Sikyon (etwa 350—310 v. Chr.) war wieder ausschließlich Erzgießer und brachte in seiner Kunst die Bemühungen um die nackte Männlichkeit zum Abschluß. Die Alten rühmten an ihm ein Dreifaches: die Schlankheit, die Beweglichkeit und die Rundung seiner Gestalten. Unsere blöden Augen empfinden den Fortschritt erst bei genauerer Prüfung und Vergleichung. Bei Lysippus sind die Köpfe kleiner, der Hals und die Beine länger. Die Körper haben (auch in der Ruhe) eine innere Beweglichkeit, von Glied zu Glied, von Muskel zu Muskel, schon die Beine sind weiter und freier gestellt. Und hatten die Älteren ihre Figuren immer noch auf eine Ansicht, die Vordersicht, gearbeitet, so stellte Lysippus die seinen ganz in freie Luft, so daß sie rundum gleich vollendet wirkten. Eigenhändiges von ihm fehlt ganz, wir kennen nur Nachahmungen. Am bekanntesten ist der Abschaber (Apoxyómenos), der sich mit einem Eisen vom Staub des Ringplatzes säubert. Hieran sind seine Vorzüge recht deutlich. Aber die Anmut und Leichtigkeit, welche am Erz haftet, ist doch noch besser an einem jugendlichen, sitzenden Hermes mit Flügelschuhen (in Neapel) zu beobachten. Ein anderer Hermes, der sich die Schuhe anzieht und dabei auf den Spruch des Zeus lauscht (Marmor in London) (Abb. 74), mehrere Fassungen des Herakles (unbärtig in London, auf der Keule ruhend in Florenz, mit dem Hirsch in Palermo), selbst Götterbilder wie der Zeus von Otrikoli und der nackte Poseidon mit dem Schiff, gehen auf den Meister zurück, von dem man gegen 1500 Werke kannte. Vor allem aber ist sein Name mit Alexander d. Gr. verknüpft, den er als „Hofbildhauer“ sehr oft, stehend, reitend, allein oder mit seinen Feldherren goß. So bewunderte man in Delphi eine große Gruppe, den König mit Genossen auf der Löwenjagd, in Dion, später in Rom



Apollo von Belvedere. Rom.



75. Sog. Seneca. Erzkopf. Neapel.

eine größere, 26 Reiterbildnisse der Königs und der Jünglinge, die am Granikos gefallen waren. Den Niederschlag dieser Hofkunst bester Art sehen wir an dem Alexandersarkophag, der 1887 in einer sidonischen Fürstengruft in Saïda gefunden wurde, an den Längswänden die Schlacht bei Issus (333 v. Chr.) und eine Löwenjagd in feingestimmter Bemalung (jetzt in Konstantinopel). Sonst sind nämlich nur einige mäßige Köpfe Alexanders und in Neapel ein kleines Reiterbildnis überliefert. Dagegen zahlreiche andere treffliche, verklärte oder äußerst naturtreue Köpfe, die Dichter (Homer, Äsop), Denker (Plato und „Seneka") (Abb. 75) und Staatsmänner und Standbilder wie der Sophokles, in welchem der „schöne Mann" auch äußerlich in der Haltung und gewählten Tracht sein höchstes Muster gefunden hat.

## 4. Die Nachblüte.

Hatte Lysippus der griechischen Bildnerei den letzten Schliff für ihre weltbeherrschende Sendung gegeben und seine Schüler und Nachahmer das Evangelium der Schönheit in Massenarbeit verbreitet, so trieben aus dem alten Stamm doch noch einige kräftige Seitensprossen voll Eigenart und neuer Offenbarungen. Der eine in Pergamon. König Attalos I. weihte



76. Altarfries von Pergamon. Berlin.



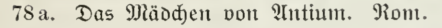
77. Laokoongruppe. Rom, Vatikan.

als Dank für seine Siege über die Galater der Burg zu Athen ein großes Werk, wahrscheinlich in Bronze, vierteilig, die Siege der Griechen über Giganten, Amazonen, Perser und seine eigenen Feinde, die Gallier. Nachbildungen davon waren in alle Welt zerstreut, heimatlos, bis man ihre Zusammengehörigkeit erkannte. Namentlich fesseln die Barbaren, die ersten Nordlandsrecken in der Kunst, die so gefaßt zu sterben wissen (der sterbende „Fechter", der Gallier, der sein Weib und dann sich selbst ersticht.) Unter Eumenes II. entstand in Pergamon jener gewaltige Altarfries, den Karl Humann 1878 ausgrub (jetzt in Berlin) (Abb. 76). Wieder ein Gigantenkampf, die erste Liebe der Plastik, dann fast totgehetzt. Und doch erst hier in ganzer Großheit vollendet. Es ist ein mächtiges Hochrelief, volltönend wie die Sprache Homers. Und so urtümlich ist das Ringen, Brust an Brust, ohne Waffen; Löwen, Schlangen und Ungetüme mischen sich drein, selbst die alte Mutter Erde (Gäa) erwacht. Aber die Himmlischen unter Zeus Führung siegen überall. Ergreifend ist die Schilderung Humanns, wie die letzten, schönsten Platten aus ihrer Hülle fielen, erst ein Gigant auf seinen Ringelfüßen, dann ein herrlicher Gott, weit aus-

schreitend, dann ein Gigant, rücklings auf einen Felsen geworfen, ein Blitz hat ihm den Oberschenkel zerschmettert, ein Blitz! Ich fühle deine Nähe, Zeus! Ein anderer Gigant kämpft über den Getroffenen hinweg. Dann fällt die letzte Platte. Mit den Fingern kratzt Humann die Erde aus einem Gewirr von Schlangen und Schuppen, es ist die Ägis, es ist Zeus selbst. „Tief ergriffen umstanden wir den köstlichen Fund, bis ich mich auf den Zeus niedersetzte und in dicken Freudentränen mir Luft machte."







78a. Das Mädchen von Antium. Rom. 78b. Amor und Psyche. Rom, Kapitol.

Von hier aus fällt nun auch erst das richtige Licht auf die *rhodische Schule* und ihr Hauptwerk, den *Laokoon* (Abb. 77), der früher als Inbegriff der Antike, ja für Lessing als höchstes Maß der bildenden Kunst überhaupt galt. Wir sehen, daß er doch nur ein freier Ausschnitt aus dem Pergamonfries ist, allerdings mit höchster Weisheit aufgebaut und bis ins kleinste überlegt, begründet und durchgebildet. Auch hier ein Kampf zwischen Menschen und Schlangen, aber diese sind Sieger. Ihr Biß ist tödlich und ihre Umstrickung ist erwürgend, auch für den mittleren Sohn, der noch eine leise Hoffnung erregt, mit einem Ruck sich frei zu machen. Es ist wohl nicht ganz zufällig, daß dies

ewige Stück von einem Vater und zwei Söhnen, Agesandros, Athenodoros und Polydoros geschaffen wurde. Der Vater mag seine Nebengedanken über Götter und Menschenschicksal gehabt haben. — Noch eine Stufe grausamer ist das zweite Hauptwerk, der „farnesische Stier". Hiervon haben wir nicht wie beim Laokoon das Original, sondern nur eine bereicherte Überarbeitung; der Hund, der Schäferknabe und die Frau (Atalante) im Hintergrund sind fortzudenken. Dann wird die Schöpfung groß und einfach. Dirke hat die zeusgeliebte Antiope mit ausgesuchten Martern gequält. Sie wird nun selbst, wie sie jener zugedacht, von den Söhnen Antiopes an die Hörner eines wilden Stiers gefesselt. Diese Vorgeschichte muß man kennen, um sich mit der Roheit des Vorgangs einigermaßen zu versöhnen. In die Kreise dieser Künstler gehören noch einige Kraftäußerungen wie die Gruppe „Menelaos mit der Leiche des Patroklos" und der „borghesische Fechter". Ein bleibender Gewinn für alle Zukunft ist der dreieckige (pyramidale) Aufbau solcher Gruppen, wie er beim Laokoon, beim Stier und beim Menelaos mustergültig vorliegt. Auch zu einer Gruppe gehörte die „Venus von Melos", die, 1820 gefunden, das Rätsel der Gelehrten, das Entzücken der Laien geblieben ist. In Wahrheit die Krone aller Frauen, die schönste Blüte ihres Geschlechts. Ähnlich heiß umstritten ist das „Mädchen von Antium" (Abb. 78a) aus demselben Kunstkreise, 1878 nach einem Sturme in den Trümmern einer versunkenen Villa gefunden, eine herbe Schönheit in meisterhafter Gewandung. Man muß auch hier aus der Haltung auf eine zweite, ergänzende Figur denken.

Was die Muttergriechen, die sog. Neuattiker, in den letzten Jahrhunderten noch schufen, erscheint uns nun als Spielerei, Verkünstelung und Süßlichkeit. Es sind Sachen für den Geschmack der großen Masse, Dionysos und sein Kreis, tanzende Satyrn, die Musen, der Knabe mit der Gans, Amor und Psyche (S. 59), Venus in allen möglichen Stellungen, die kauernde, die mit dem „schönen Rücken" (Kallipygos), die hochgepriesene Mediceische, eine zierliche Dirne. Anmutiger und gehaltvoller sind die Ausklänge des Reliefs, namentlich an den großen Mischkrügen und den Silberarbeiten.



Silberner Mischkrug aus Boskoreale. Paris, Louvre.



79. Das Forum in Rom.

## Fünftes Kapitel.

# Die Römer.

Griechische Kunst auf römischem Boden ist das Gepräge der ganzen Folgezeit. Denn die Römer waren ein nüchternes, kunstloses Volk. Mit dem Recht des Eroberers nahmen sie die Künste der Besiegten in Anspruch, zunächst ihrer Nachbarn, der Etrusker im Norden, der Großgriechen im Süden, dann des hellenistischen Ostens. Wenn aus der Mischung dieser Kräfte in der späteren Kaiserzeit an sich großartige Denkmäler entstanden, so haben die Römer als Künstler daran den geringsten Anteil.

### 1. Die Etrusker.

Das rätselhafte Volk der Etrusker hat uns Reste einer Kultur hinterlassen, die halb mykenisch, halb altgriechisch anmutet, Stadtburgen mit zyklopischen Mauern und überwölbten Toren, Tempel mit Säulenvorhallen einer vergröberten dorischen Art, besonders aber Felsengräber, in denen offenbar das Wohnhaus nachgeahmt war mit Balkendecke, Holzstützen, Täfelung, Stühlen und Bänken an den Wänden und ausgedehnten Gemäldefriesen, in denen Gastmähler, Kämpfe, Jagden und griechische Sagen geschildert werden. Als

man seit 1827 die riesigen Totenstätten von Cerveteri, Chiusi, Orvieto und Corneto öffnete und bemalte Vasen und Wandfliesen, Hausurnen und Kästchen, Bronzegeräte, gravierte Spiegel usw. zu Hunderten fand, glaubte man zunächst an die Auferstehung eines vergessenen Künstlervolkes. Die Prüfung zeigte bald, daß es sich um griechische Einfuhrware oder grobe, etruskische Nachahmung handelte. Selbst das Sondergut der Etrusker, große gebrannte Tonsärge mit lagernden Figuren auf dem Deckel und Reliefs an den Wänden, erweist sich als Nachäffung, erst des harten äginetischen Stils, aber hier knöchern und eckig, dann des Parthenonstils, aber hier fett und schwammig.

## 2. Die Provinzen und Rom.

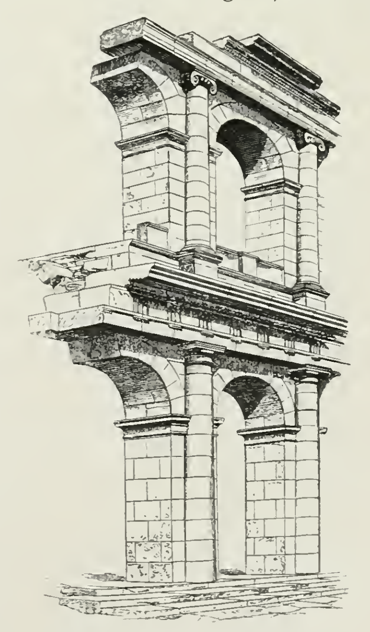
Hiernach kann man sich etwa das Rom der Gymnasiasten, das Rom der Gracchen und Szipionen, das Rom des alten Kato denken. Trotz dem, was die großen Kunsträuber wie Metellus (212 v. Chr.), Ämilius Paullus (167 v. Chr.), Mummius (149 v. Chr.), Sulla und Verres in Wagenladungen einführten oder andere Staatsmänner von mitgebrachten Griechen bauen ließen, konnte Augustus mit Recht sagen, daß er ein Rom aus Lehm übernommen und eins aus Marmor hinterlassen habe. Von ihm an ist die Kunstpflege sozusagen ein Kronrecht, ein Zweig der Verwaltung geworden, abgezweckt auf reinen Nutzen, auf Beruhigung, Befriedigung, Ergötzung der Masse und des Reiches. Um die Römerkunst zu begreifen, muß man hinausgehen in die Provinzen, man muß sich die breiten gepflasterten Kunststraßen, die Brücken, die Wasserleitungen, die meilenlangen Grenzwälle mit ihren Burgen und Lagerstätten, die Tempel, Theater, Bäder, Märkte, Brunnenhäuser im Geist erneuern, durch die jede kleine Marktstadt zu einem Klein-Athen gestempelt wurde. Trajan und Hadrian sind die Baukaiser größten Stils, die wie in Rom so in allen Provinzen Denkmäler ihres Ruhmes schufen. Damals wurde Afrika die blühendste und denkmalreichste Provinz. In Syrien wuchsen neue Städtegruppen (Palmyra, Heliopolis) aus dem Boden, in Kleinasien drangen die öffentlichen Prachtbauten bis in die kleinsten Bergnester hinauf, Jerusalem ward auf den Trümmern als Soldatenstadt neuerbaut, Athen erhielt unter Hadrian eine Vorstadt, an der Donau wie am Nil sind Denkmäler Trajans erhalten. Von dem halb griechischen Massilia bahnte sich eine Kunststraße rhoneaufwärts bis zur Mosel, wo in Trier eine neue Residenz mit kaiserlichem Palast, Bädern, Amphitheater und trutziger Torburg (Porta nigra) erstand. Das Rheintal bis zum Grenzwall (Limes) füllte sich mit Garnisonstädten und etwas plumper Soldatenkunst. Im Licht der Kunst gesehen bedeutet das Kaisertum eine segensreiche Friedenszeit, die das Antlitz der Erde veränderte und halbwilde Völker in den Kreis der Bildung zog.

In Rom gipfelte natürlich die Prunksucht. Augustus erneuerte die alten und gründete neue Tempel, sein Minister Agrippa war besonders baueifrig (Grundlage des Pantheons). Nero war von zügelloser Bauwut besessen (Stadtbrand 64 n. Chr., „goldenes Haus", Thermen auf dem Marsfeld). Unter den Flaviern entstand der Titusbogen, der Friedensmarkt (Forum pacis), das Amphitheater (Kolosseum 80 n. Chr.) und der flavische Palast auf dem Palatin, unter Trajan das Trajansforum mit Bogen, Säule, Halle, Bibliothek und



80. Trümmer der Villa Hadrians bei Tivoli.

Tempel, sowie die Bäder auf dem Esquilin, unter Hadrian das Pantheon in seiner jetzigen Form (115—126 v. Chr.), der gewölbte Doppeltempel der Venus und Roma, das riesige Grabmal, die „Engelsburg“ (moles Hadriani) und die Riesenvilla bei Tivoli (123 v. Chr.), die einer kleinen Stadt gleichkommt (Abb. 80). Caracalla schuf den Serapistempel und die noch in Trümmern gewaltigen Thermen (212 v. Chr.), denen Diokletian und Konstantin weitere in andern Stadtbezirken hinzufügten. Und der Brennpunkt römischen Lebens, das Forum Romanum (Abb. 79), war inzwischen zu einem unvergleichlichen Festplatz gediehen, umsäumt von Tempeln, Hallen, Triumphbögen, gefüllt mit Bildsäulen, Ehrenmälern, Altären aller Art. Am Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. wurden gezählt 2 Kolosse, 22 große Reiterbildnisse, 80 vergoldete, 73 goldelfenbeinerne Götterbilder, 3785 eherne Bildnisse, die marmornen nicht gerechnet. Es sind also nur kümmerliche Bruchteile des kaiserlichen Roms auf uns gekommen. Dagegen haben wir in den am 24. August 79 n. Chr. verschütteten Vesuvstädten, namentlich in Pompeji (seit 1748 ausgegraben) das treue Bild einer Mittelstadt mit aller Ausstattung, und das Erstaunen wächst über die Fülle gediegener Kunst bei ganz bescheidenen Leuten.



81. Bogenbau mit Säulen u. Gebälk (Marcellustheater in Rom).



82. Konstantinsbogen in Rom. (Rechts das Kolosseum.)

### 3. Die Formensprache.

In der Formensprache wird das Reingriechische gelockert, bereichert, aber auch vergröbert. Die korinthische Ordnung wird bevorzugt und aus ihr ziemlich billig ein neues, das Kompositkapitäl entwickelt, indem man den ionischen Schneckenpfühl auf den korinthischen Blätterkranz pfropfte (Abb. 47 b). Auf den Friesen erscheinen Laub- und Fruchtgehänge, Stierschädel und Rosetten, unter dem Kranzgesims Konsolfriese. Wichtiger war aber die Verwendung des Säulen- und Gebälkbaues als reines Mittel der Wandgliederung. Vor ganz standsichere Mauern, besonders vor die Tür- und Fensterbogen (Arkaden) der Theater (Abb. 81) werden Halbsäulen und Gebälke, auch mehrgeschossig übereinander vorgeblendet. Sie haben nichts zu tragen als sich selbst, machen aber eine schöne, belebte, licht- und schattenreiche Gliederung, zumal wenn unten die schwere dorische (oder dafür die rohere ungefurchte tuskische), in der Mitte die leichtere ionische, oben die graziöse korinthische Ordnung verwandt und das Gebälk womöglich über den Säulen vorgekröpft wird, die leeren Flächen dazwischen aber mit überdachten Blendfenstern oder Nischen belebt werden. So finden wir es z. B. an dem großen Tempel in Heliopolis (Baalbek). Dies die Grundlage der Renaissancebaukunst und des Barocks. Häufig werden auch (an Toren und Triumphbögen) die Säulen ganz frei vor die Mauer gestellt. Höchste Achtung verdient der Gewölbebau der Kaiserzeit. Das Tonnengewölbe

mit Keilsteinen war den Etruskern und den Altrömern für Tore, Kanäle und Brücken geläufig. Aber die Fortbildung ins Große, zur Überdeckung geschlossener Räume in der Form von Kreuzgewölben, Kuppeln und Halbkuppeln scheint doch in dem holzarmen Syrien geschehen zu sein, wo der hellenistische Geist am längsten, auch für die christliche Kunst, schöpferisch und pfadfindend blieb.

### 4. Die Baudenkmäler.

Im Tempelbau sind die Leistungen schwach und die großen Beispiele ganz oder bis auf wenig Säulen untergegangen; bei den kleineren ist der Säulenumgang zugunsten einer tiefen Vorhalle (nach etruskischer Art) aufgegeben, doch an der Zella wenigstens durch eine Verblendung von Halbsäulen angedeutet. Eine großartige Neuschöpfung ist jedoch das Pantheon, von Agrippa angelegt, von Hadrian erneuert und mit Kuppel gewölbt, rätselhaft in seinem Ursprung, weil ganz Innenraum. Die schwere Kuppel ruht auf doppeltem Mauerkranz, und das Licht kommt allein vom Scheitel. Man begreift, daß das Christentum mit Freuden davon Besitz nahm und die wunderbare Raumwirkung zur Nachahmung reizte (Dom in Florenz, St. Peter in Rom).

Etwas Neues in ihrer Art sind auch die Triumphbögen (Abb. 82), dem Gedanken nach etwa ein Stadttor, das dem siegreichen Feldherrn entgegenwandelt, in der Ausführung ein Mauerstück mit ein, zwei, drei, auch vier tonnengewölbten Torfahrten, durch Säulen oder Halbsäulen auf hohem Sockel ringsum gegliedert, die Flächen mit Reliefs geziert, über dem Gebälk ein Aufbau (Attika), worauf man sich die Siegerstatue oder das Viergespann des Triumphators ergänzen muß. In Rom sind der Titusbogen (71 v. Chr. nach der Zerstörung Jerusalems), der Severusbogen am Forum und der reiche Konstantinsbogen, in den Provinzen aber noch 121, darunter allein in Afrika 54 erhalten.

So wenig man sich die römische faullenzende, genußsüchtige Masse in einem griechischen Theater vor einem Spiel des Sophokles denken kann, so völlig war ihr der Gladiatorenkampf, die Tierhetze mit viel Blut im Amphitheater gemäß und nächst dem lieben Brot das erste Lebensbedürfnis (panem et circenses). Ein solches Rundtheater lernten die Römer frei bauen, wahre Steingebirge, durchlöchert mit den bequemsten Gängen, Treppen und Toren. Denn sie kannten das Volk, das tausendköpfig zugleich einströmt und hinausquillt. Das mächtigste seiner Art, das Kolosseum, faßte 85 000 Menschen. Der Eindruck selbst der Trümmer ist immer noch ergreifend, zumal bei Mondschein. In Verona sind die Sitzreihen noch voll erhalten, Reste sonst überall, wo Römer in Masse saßen.

Dennächst gehörte zum Lebensgenuß viel Wasser, zumal im fieberheißen Rom. 19 Wasserleitungen (Aquädukte) speisten hier die Brunnen, Springbrunnen, Wasserschlößchen (Nymphäen) und Bäder. Aus den Albanerbergen wurden die frischen Quellbäche auf meilenlangen Bogenreihen durch die öde Campagna in die Stadt geführt, über die Tore und Mauern hinweg. Schwierigkeiten des Geländes gab es nicht. Die größte Schöpfung dieser Art ist der Bau des Agrippa bei Nimes (Pont du Gard), drei Bogenreihen übereinander, auf der unteren eine Fahrstraße, auf der oberen ein Bach über das tiefe Flußtal geleitet. Die Bäder (Thermen) mit ihren gewölbten Riesensälen für warme



83. Denkmal der Julier in St. Remy.

und kalte Schwimmteiche, ihren Wandel- und Spielhallen, ihrem Marmor-, Mosaik- und Gemäldeschmuck und den tausend Bildsäulen können wir leider nur ahnend genießen, da überall nur die Grundmauern oder die formlosen Backsteinkerne erhalten sind. Atmet dies alles die Größe der Baugesinnung, so sind die Grabmäler der Vornehmen — abgesehen vom Hadriansgrab — bescheiden, tempelartige Hochbauten nach griechischem Muster in Asien, und davon abhängig in Südfrankreich (Julierdenkmal in St. Remy) (Abb. 83) und Trier (Igler Säule), Rundtürme u. ä. bei Rom (Cäcilia Metella an der Appischen Straße), einmal auch eine Pyramide, des Cestius, und das Witzigste: ein Mausoleum von Teigfässern für den Bäckermeister Eurysaces vor der Porta maggiore.

Das altrömische Wohnhaus hat eine überraschende Ähnlichkeit mit dem niedersächsischen Bauernhaus. Den Kern bildet eine Diele (Atrium), seitlich und vorn von Kammern bis auf einen schmalen Flur (Vestibulum) eingefaßt, hinten (als Flet) mit Flügeln (alae) die ganze Hausbreite einnehmend, wo der Herd und Hausaltar stand. Weiter rückwärts, dem norddeutschen Pesel entsprechend, das Staatszimmer (Tablinum) und ein Garten. Völlig nach sächsischer Bauernweise ist auch die Lage der Räume zu ebener Erde und die freie Durchsicht auf alle Kammern und Türen. Der griechische Einfluß bereicherte das alte Römerhaus um einen ganzen Abschnitt, den Säulenhof (Peristyl) mi. Zimmern ringsum, welche griechische Namen führten (als Speisesaal, Fest- und Unterhaltungssaal), und mit einer verfeinerten Ausstattung von Marmorsäulen, Stuckverkleidung, kunstreichem Pflaster (Mosaik), Bildwerken, Brunnen und Kapellchen und, was das Wichtigste ist, mit einer ausgebildeten Wandmalerei.

## 5. Die Malerei.

Was uns die in Rom und Pompeji ausgegrabenen Häuser an Wandmalereien wiedergegeben haben, ist das Werk von namenlosen Handwerkern, Zimmermalern, die mit leichter Hand einen Schatz von eingelernten Zierformen, Figuren und Gemälden auf die Wand brachten. Da die Wände nicht wie bei uns



84. Wanddekoration im Haus der Vettier in Pompeji.

von Fenstern durchbrochen und durch Möbel verstellt waren, so hatte der Maler volle Freiheit, die Flächen zu gliedern und zu schmücken. Man unterscheidet vier Stile, denen der Gedanke gemeinsam ist, durch au gemalte Säulen, Kulissen, Baugerüste den Raum scheinbar zu erweitern, Blicke in die Tiefe, in Hallen, Straßen oder ins Freie vorzutäuschen oder auch Tafelgemälde nachzuahmen (Abb. 84). Die Farben sind kräftig, bunt und auf den nassen Kalk (al fresco) aufgetragen und die Gegenstände unendlich reichhaltig, Götter- und Heldensagen, das tägliche Leben in allen ernsten und heiteren Äußerungen, Stadt- und Hafenbilder, Fischer und Eseltreiber, Landhäuser, Bauern, Dichter, Schauspieler, Ring- und Tierkämpfe, große „mythologi che" und kleine idyllische Landschaften, Tierstücke und Stilleben, auch sehr gewagte und schlüpfrige Sachen. Gewisse beliebte Bilder oder Ausschnitte aus solchen kehren öfters wieder. Und immer ist der Entwurf, die Gruppierung und Zeichnung besser als die Ausführung. Es war von vornherein klar, daß die ärmlichen Anstreicher Pompejis nicht die Erfinder dieser umfassenden malerischen Welt gewesen sein können. Vielmehr haben wir im ganzen und einzelnen griechische Überlieferung vor uns; die „Stile" des farbigen Wandschmucks waren in Alexandrien geprägt, die eingestreuten Bilder gehen aber noch weiter, auf die große Zeit der griechischen Wand- und Tafelmalerei zurück (Abb. 85).

Die alten Schriftsteller erzählen mit Bewunderung von griechischen Malern, die in ihrem Fach den großen Bildhauern ebenbürtig waren. Sie


85. Wandmalerei aus der Casa del Naviglio in Pompeji.

schildern Zug für Zug einzelne der berühmtesten Gemälde und überliefern eine ganze Sammlung von Anekdoten, welche für die Ausdrucksfähigkeit und Naturtreue der griechischen Malerei zeugen. Von den gefeiertsten Meistern, von Polygnot, Zeuxis, Parrhasios und Apelles, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich erhalten. Aber ihre Erfindungen gingen durch die Jahrhunderte von Hand zu Hand, bis sie auch die kleinen Vesuvstädte erreichten und so in Ausschnitten und Verkümmerungen uns wenigstens ahnen lassen, welche Verluste dahinter liegen. Die Funde in römischen Häusern, die Odysseelandschaften vom Esquilin, die Bilder im „Haus der Livia", die aldobrandinische Hochzeit kommen in der malerischen Behandlung den vermutlichen Vorbildern schon näher, und wenigstens ein Denkmal, das Mosaikgemälde der Alexanderschlacht aus Pompeji, zeigt uns, wie groß und einfach noch die Maler der Nachblüte einen Vorgang von weltgeschichtlicher Bedeutung zu gestalten wußten. Der Sturm des Reiterkampfes, die Hitze des Siegers, die Verwirrung und Furcht der Fliehenden, das Aneinanderprallen zweier Weltreiche ist darin meisterhaft geschildert. Man muß schon bis auf Rubens' Amazonenkampf heruntergehen, um etwas Ebenbürtiges zu finden. Diese Anschauung wird noch ergänzt durch die überraschenden neueren Funde von Kopfbildern in Wachsmalerei auf Holz, die, auf Mumien gelegt, massenhaft im Fajum zum Vorschein kamen, Männer und Frauen jedes Alters, alle familienähnlich mit den reichen Frisuren, den großen, lockenden Augen, den schlanken weißen Hälsen und doch soweit persönlich und „ähnlich", als es eine handwerksmäßige Schönmalerei zuläßt (Abb. 87). Man denkt dabei an die geleckten Ahnengalerien des Rokoko.

## 6. Die Bildnerei.

Die römische Bildnerei hat ihr Bestes in der ungeschminkten, trockenen Lebensschilderung, im Bildnis und im erzählenden Relief geleistet. Bei den zahllosen Büsten, Stand- und Sitzbildern fesseln immer die klugen, kräftigen Köpfe s. S. 69, das übrige ist abgegriffene, glatte Schönheit, oft gewiß auf Vorrat gearbeitet. Die Bürger sind gewiß zu Tausenden, die Kaiser in kaum unterbrochener Reihe von Cäsar bis zu dem Satan Cara-



86. Dionysossarkophag im Kapitolinischen Museum.

calla (217) erhalten. Von da ab sinkt die Kunst mit einem Schlag. Nennen wir nur „Augustus als Feldherr und Redner", die ältere Agrippina sitzend, ganz vornehme Dame, die Vestalin (Abb. 88), die keusche Klytia im Blütenkelch, das eherne Reiterbild Mark Aurels, so haben wir das Beste. Die geschichtlichen Reliefs auf den Ehrendenkmälern zeigen bis auf Hadrian noch guten griechischen Geist. Der Friedensaltar (ara pacis) des Augustus auf dem Marsfeld (13 v. Chr.), der Kaiser mit seiner Familie beim Stieropfer, erinnert stark an den Parthenonfries. Sehr anziehend ist der Einzug des Titus auf dessen Triumphbogen mit der Beute aus Jehovas Tempel geschildert. Auch die Trajanssäule mit der breiten Erzählung der Dazierkriege (106 v. Chr.) ist im einzelnen gut gearbeitet. Aber die Form, 22 Windungen mit gegen 2500 Figuren, ist doch geschmacklos; wer soll das genießen? Die Markomannenkriege an der Säule Mark Aurels (176 v. Chr.) fallen auch künstlerisch ab und noch mehr die Partherkriege am Triumphbogen des Severus (201 v. Chr.). Als man 312 v. Chr. in großer Eile dem Konstantin einen Siegesbogen stellte, plünderte man den Bildschmuck älterer Werke, z. B. den Trajansbogen. Das Neugemachte daran ist puppenhaft (Abb. 82).



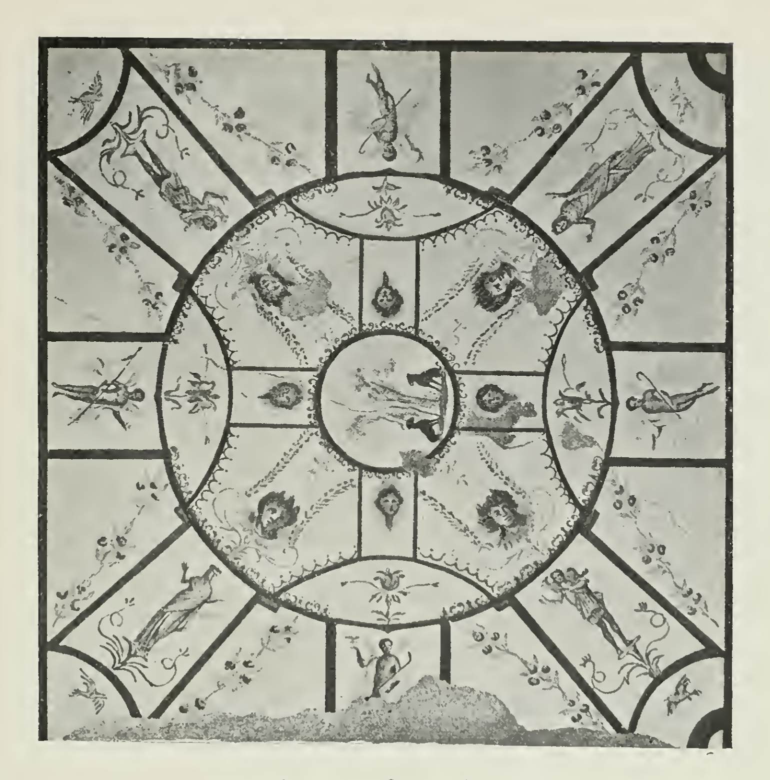
87. Mädchenbildnis aus dem Fajum.

Das gleiche Schicksal hat die S a r k o p h a g b i l d n e r e i , die seit Trajan fabrikmäßig in der Masse arbeitete, zuerst sehr gutes Hochrelief, griechische Sagen, Kämpfe, Tänze, Spiele, lustiges Volk der Bocksfüße und Bacchantinnen (Abb. 86), selten eine tiefere Beziehung auf den Ernst des Todes. Auch hier wie in der Wandmalerei braucht man

griechische Erfindungen auf. Inhaltlich kommt etwas Neues nicht mehr zur Sprache. Und im 3. Jahrhundert verfiel auch die Form, rasch, dauernd, unheilbar. Die letzten Sachen, auch die christlichen, sind flüchtig, naturlos, ein müdes, greisenhaftes Gestammel. Der griechische Geist hatte seine Schöpfungskraft bis auf den letzten Tropfen ausgegeben. Denn ganz nebenbei, fast unbemerkt hatte er noch eine neue Kunst eingekleidet und reisefertig gemacht, die christliche.



88. Die Vestalin. Rom.



89. Decke der Lucina-Krypte.

## Sechstes Kapitel.

# Die altchristliche Kunst.

### 1. Die Katakomben.

ls eine Gemeinschaft des Geistes und der Kraft, der Reinheit und Erlösung trat das Christentum in die Welt. Das erste Jahrhundert war noch nicht abgelaufen, so sah es sich im Besitz einer Malerei, welche mit sicherem Gefühl den Kern des neuen Glaubens, die Jenseitshoffnung, in einem reichen Bilderkreise verkörperte. Die unterirdischen Friedhöfe, vor allem die Katakomben Roms sind die Fundstätten. Hier hatten sich unter dem Schutz der Gesetze die jungen Gemeinden ihre Friedhöfe in dem weichen Tuff entlang der großen Reichsstraßen ausgegraben, ein ausgedehntes Netz von Gängen und Kammern, zwei- und dreifach übereinander. Die Gräber sind reihenweis in die Wände gehauen, mit einer Steinplatte geschlossen. Hierauf und an Decken und Wänden der Kammern wurde wie aus einem Naturdrang etwas Farbe gesetzt, ein Rahmenwerk mit Ranken und Ziergliedern, wie es den damaligen Anstreichern im Handgelenk saß, dazwischen Sinnbilder und Gestalten. Es ist durchaus die Kunst der kleinen Leute, der Niederschlag des Volksglaubens. Im Anfang

läuft wie unbewußt noch manches Heidnische aus dem Pinsel, der Sänger Orpheus, Psyche, Liebesgötter und Flügelknaben, Panther, Böcke, Seepferde, Masken, dann vielsagende christliche Sinnbilder, nur dem Gläubigen verständlich, Anker, Weinstock, Fisch, Lamm, Pfau, Taube. Und so abgekürzt sind auch die biblischen Bilder, meist nur eine Figur in einer bezeichnenden Stellung (Abb. 89). Ein Fremder kann nicht ahnen, was gemeint ist, dem Eingeweihten sind es Bürgschaften der Erlösung vom Tode, der Jenseitshoffnung. In dieser Hinsicht sind aus dem Alten und mehr noch aus dem Neuen Testament die Rettungswunder ausgewählt: Noah in der Arche, das Quellwunder Mosis, Jonas, die drei Männer im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube, der gute Hirt, Heilungen und Totenerweckungen Christi, die Brotvermehrung und das Weinwunder in Kana. Oft sind die Toten schon anbetend im Jenseits gedacht (sog. Oranten) oder ganz nach griechischer Art zum „Mahl der Seligen" gelagert. Erst allmählich dringen andere biblische Bilder, die Jungfrau mit dem Kind, die Anbetung der Weisen, in diesen Kreis, der sich dann in der Sarkophagbildnerei fortsetzt und abrundet.

## 2. Die Sarkophage.

Christliche Särge — nur die Reichen konnten sich solche leisten — lassen sich seit Mitte des 2. Jahrhunderts nachweisen und die ersten Beispiele sind guten griechischen Arbeiten ebenbürtig. Das Bild des Verstorbenen (manchmal eines Ehepaares) in Gebetshaltung (orans) oder im Brustbild steht dann inmitten einiger jener „Rettungswunder". Bald aber dringen diese in ganzer Masse ein, durch Säulchen getrennt oder auch friesartig aneinandergereiht, manchmal in zwei Streifen, und um einige weitere Vorstellungen vermehrt (Abb. 90). Adam und Eva, Kain und Abel, das Opfer Isaaks, Pharaos Untergang, Eliä Himmelfahrt, Hiob im Elend, Andeutungen der Passion (Petri Verleugnung, Jesus vor Pilatus, Kreuztragung), Christus mit seinen Jüngern, diese machen, mit den älteren willkürlich verbunden, schon eine kleine Bilderbibel



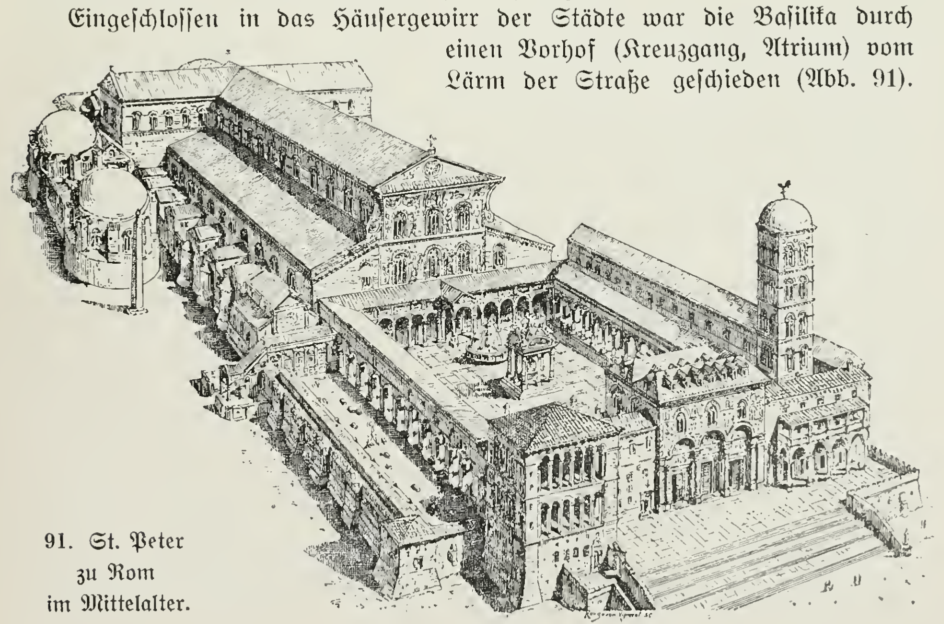
90. Altchristlicher Sarkophag. Rom, Lateran.

aus. Der reichste und bekannteste Sarg, des Junius Bassus, 359 datiert, ist sicher 100 Jahre früher gearbeitet. Zu Konstantins Zeit ist die Kunst schon sehr roh, handwerksmäßig und erlischt in Rom 410. Die Fortsetzung müssen wir im kaiserlichen Ravenna suchen (400—550). Hier sind Särge mit biblischen Bildern schon selten, auch Christus und die Apostel schwinden sichtlich dahin. Die große spätere Masse begnügt sich mit Sinnbildern (Lamm, Pfau, Taube, Kreuz), die südfranzösischen (gegen 100 Stück in Arles, Toulouse und Narbonne) entsprechen im 4. Jahrhundert den römischen, die späteren sind mit Weinstöcken und Baumranken bedeckt, deren Form zuletzt kläglich erstirbt.

## 3. Kirchenbau. Die Basilika.

Als Konstantin 312 den christlichen Gottesdienst freigab und selbst in allen Hauptstädten Kirchen zu errichten begann, war die kirchliche Baukunst schon ausgereift und über die Hauptformen im klaren. Jedenfalls stand der Begriff der Langhauskirche (Basilika) fest, und es ist vielleicht das letzte große Verdienst des griechischen Geistes, die grundlegende Formel gefunden zu haben, eine mehrschiffige Halle mit erhobenem Mittelschiff und anstoßendem Altar- und Priesterraum (Apsis). Über die Vorbilder und die Abstammung hat ein hundertjähriger Gelehrtenstreit keine Klarheit gebracht. Man hat an die Markt- und Gerichtshalle, an das römische Haus, an die Friedhofskapellen, die Schulsäle heidnischer Vereine, selbst an den ägyptischen Säulensaal gedacht. Die Markthalle hat doch offenbar den Namen (Basilica), die Längsrichtung und die Schiffsteilung gegeben. Gleichwohl bedurfte sie bedeutender Umformungen und Zusätze, um als Kirche allen Bedürfnissen des Gottesdienstes zu genügen und zugleich künstlerisch eine nie übertroffene Schönheit des inneren Raumbildes zu empfangen.

Eingeschlossen in das Häusergewirr der Städte war die Basilika durch einen Vorhof (Kreuzgang, Atrium) vom Lärm der Straße geschieden (Abb. 91).



91. St. Peter zu Rom im Mittelalter.



92. St. Apollinare nuovo in Ravenna.

Hier fanden unter den Säulengängen und der Vorhalle (Narthex) Täuflinge, Pilger, Bettler und Büßer „in Frost und Tränen“ ihren Platz. An dem Brunnen in der Mitte des Gartens wuschen die Gläubigen Antlitz, Hände und Füße. Dieser Hof ist Vorbild der Moschee und der Klosterkreuzgänge geworden. Das Gemeindehaus, durch Säulenstellungen in ein breiteres, überhöhtes Haupt- und zwei (seltener vier) Seitenschiffe geteilt, erlaubte die Trennung der Geschlechter und Stände leicht durchzuführen und bot freien Blick auf den Altar und die umgitterte Bühne der niederen Geistlichkeit und Sänger, die sich in das Mittelschiff hereinschob. Die Säulen (oft heidnischen Bauten entnommen) sind durch Gebälk (Architrave), meist aber durch Bögen (Archivolten) verbunden, das Licht kommt von oben, durch vergitterte Fenster der Hochmauer und trägt wesentlich zu der schönen, gesammelten Stimmung des Raumes bei, welche dann durch Gemälde- oder Mosaikschmuck der Wände und die bemalte, flache Holzdecke noch gehoben wird. Offene Sparrendecken finden sich erst in späterer, ärmlicher Zeit. — Das halbrunde Priesterhaus (Apsis, Chor) ist der bescheidenste aber zukunftreichste Teil. Daß er überhaupt da ist, daß in der Frühzeit schon die Priesterschaft von der Gemeinde gesondert ist, hat eine unermeßliche Tragweite. Man muß von hier aus schon einen Blick vorauswerfen auf die Überwucherung der Chöre bei gotischen Kathedralen, auf die volle Scheidung der Priesterkirche von der Laienkirche. Denn hier, unter dem später sog. Triumphbogen, steht der Altar, welcher das Märtyrergrab des Titelheiligen umschließt und von einem Säulenhäuschen (Ziborium) überbaut ist. Dahinter ziehen sich um das Halbrund die Steinsitze der Priester, in der Mitte der Stuhl des Bischofs (Ca-



93. Das Innere der Markuskirche in Venedig.

thedra). Wir werden bald sehen, welche Ausdehnungskraft diesen Stätten innewohnte. Dazu gehört es schon, daß sich vereinzelt gleich bei den großen Staatstempeln — so muß man die konstantinischen Bauten nennen — zwischen Schiff und Apsis eine Halle, das Querhaus, einschiebt, wo die Beamten und Vornehmen, die Witwen und Jungfrauen ihren Platz fanden. Das ist der Keim der später beherrschenden Kreuzform. — Rom ist um so reicher an Basiliken, als man vom 4. bis ins 12. Jahrhundert ohne jede Entwicklung dieser Kirchenform treu blieb. So wird S. Clemente aus dem 12. Jahrhundert (allerdings mit der alten Ausstattung) überall als Muster einer altchristlichen Kirche beschrieben und abgebildet, so war der alte St. Petersdom (Abb. 91) fast unberührt geblieben, bis ihn Bramante 1506 zugunsten seines Neubaues niederlegte, so war „St. Paul vor den Mauern" bis zum Brand von 1823 das größte und beste Beispiel, mit seinen vier Reihen von je 20 Säulen phrygischen und numidischen Marmors ein baulicher Anblick, dem keiner auf der Welt zu vergleichen war. Auch Ravenna ist noch reich an Resten der letzten Kaiserzeit, doch sind nur St. Apollinare in Classe und St. Apollinare nuovo (Abb. 92) vom ersten Rang und gut erhalten.

## 4. Der Osten. Zentralbauten.

Während Rom ein Fertiges eben nur zu bewahren imstande war, finden wir im Osten, in Syrien und Kleinasien eine erstaunliche Schöpferkraft voll von Erfindungen und Fortschritten. Dieses erste Arbeitsfeld des Apostels Paulus ist voll von Kirchenruinen, welche im Reichtum der Grundrisse, der Gliederung, des Aufbaues und der Überwölbung etwa den Stand des rheinischen Übergangs-

stiles im 12. Jahrhundert erreichen. Neben gewöhnlichen Basiliken finden sich Kuppelbasiliken mit gewölbten Emporen, Kreuzkuppelkirchen, Rund- und Achteckformen. An einzelnen Beispielen (Turmanin) ist schon die zweitürmige Fassade, das gesonderte Rechteck des Altarhauses, der Dreiapsidenschluß, der Kreuzpfeiler mit angearbeiteten Halbsäulen, die äußere Gliederung mit angeblendeter doppelter Säulenstellung zu finden, nicht zu reden von der Spitzfindigkeit der Gewölbe und Kuppeln, der schönen Fassung von Türen und Fenstern. Dabei ist es höchst merkwürdig, daß neben dem Quaderbau auch der Backstein zu ebenbürtiger Geltung kommt, und daß die Ausläufer dieser Kunst sich in Ägypten, Afrika und Südfrankreich verfolgen lassen. Wir können jetzt mit einiger Gewißheit sagen, daß nicht Rom und nicht Byzanz, sondern Jerusalem und Damaskus, Ephesus und Milet, Antiochia und Alexandria die Schöpfungsstätten und Quellorte christlicher Kunst sind. Es war ein unersetzlicher Verlust, daß eben das Ursprungsland des Christentums durch die Eroberungszüge des arabischen Islams der christlichen Welt im 7. Jahrhundert verloren ging.

Die von Konstantin gegründeten Reichstempel, die Grabeskirche in Jerusalem und die Apostelkirche in Konstantinopel, waren noch große ungewölbte Basiliken. Als Justinian 536 die Apostelkirche umbauen ließ, erstand eine Kreuzkirche mit fünf Kuppeln und rings umlaufenden Emporen, wovon eine genaue Nachbildung im Markusdom zu Venedig (950) vorliegt. Der reiche innere Mosaikenschmuck vollendet den byzantinischen Eindruck (Abb. 93). Die bewunderte Fassade ist ein überladenes Stilgemisch aus drei Jahrhunderten, aber gerade dadurch höchst malerisch. Die reine Kuppelkirche, wie sie für den Osten dann herrschend wurde, erstand 527—537 in der Sophienkirche (Hagia Sophia) in Konstantinopel, äußerlich ein Haufen wie ein großer Ameisenhügel, innen ein Kuppelsaal, wie keiner wieder geschaffen wurde.

Der Rund- und Zentralbau in Italien fand nur für gewisse Zwecke, für Grab- und Denkmalskirchen und besonders für Taufkirchen (Baptisterien) von bescheidener Größe Verwendung. Die Form der letzteren ist gewöhnlich ein Achteck mit einem durch Säulen getrennten, niedrigen Umgang, das Taufbecken in der Mitte. Beispiele und Reste sind fast bei jedem größeren Dome erhalten. Größere Bauten für den Gemeindedienst hat nur die dem Osten geöffnete Küste von Ravenna bis Venedig aufzuweisen. Vor allem ist für uns die Hofkirche St. Vitale in Ravenna (526—547) denkwürdig, ein Achteck mit unterem und oberem Umgang und ganz verschmitzter Wölbung, von griechischen Meistern für den ostgotischen Hof gebaut und von Karl d. Gr. in der Aachener Pfalzkapelle nachgebildet. Hier sieht man einmal deutlich eine Kunststraße vom Osten nach dem Westen. Nicht weniger denkwürdig ist das Grabmal Theodorichs d. Gr. (526), das als ein ewiges Rätsel der Kunstmischung bald in die italische, bald in die syrisch-phönizische, bald in die germanische Entwicklung eingereiht wird. Der Bau ist zweigeschossig, unten zehneckig, oben rund (die Treppen erst von 1780). Die gute Quaderarbeit, die Blendbögen, Türen und Zierglieder sind fraglos antik, aber andererseits ist der kräftige Zangenfries und die gewaltige Deckplatte von 8000 Zentnern aus istrischem Kalkstein nur aus germanischen Urformen zu verstehen. Man wird trotz der südländischen Einkleidung an das nordische Hünengrab erinnert.



94. Auferweckung des Lazarus. Miniatur aus dem Codex Rossanensis.

## 5. Mosaikmalerei.

Die kirchliche Malerei ist so ungemein schwer zu würdigen, weil wir überall nur die Ausläufer und Übertragungen (in Mosaik), nicht aber die frischen Ursprungswerke und Originalschöpfungen finden. Alles weist darauf hin, daß im hellenistischen Alexandrien, in Jerusalen oder Antiochia ein umfassender Bilderkreis entstand, welcher die Heilsgeschichte des Alten und Neuen Bundes, vornehmlich die Geschichte der Schöpfung, der Erzväter, Josephs, Mosis, Josuas, dann die Kindheit, die Wundertaten und das Leiden des Herrn, die Offenbarung der letzten Dinge in feste und abgeklärte Formen brachte. Bruchstücke von Bibelhandschriften des 4. und 5. Jahrhunderts, wie der Ashburnham-Pentateuch, die Josuarolle, die Wiener Genesis verraten, daß damals die ganze Bibel schon ins Bildliche übertragen war, und die (späteren) byzantinischen Bilderhandschriften (Abb. 94) machen es gewiß, daß dies eine freie, ausdrucksvolle und bewegte Kunst war, von welcher die nordische Kirchen- und Buchmalerei bis ins 13. Jahrhundert zehrte. Wir haben, wie gesagt, nur Mosaiken seit dem 4. Jahrhundert in Rom, seit dem 5. in Ravenna, seit dem 6. in Byzanz. So groß nun der Farbenzauber und die geisterhafte Wirkung der Figuren auf Goldgrund ist, so sehr litt die Feinheit der Zeichnung und des Ausdrucks bei der Übertragung in das Steinchenpflaster. Und damit war eine überraschende Stilwandlung verknüpft. Waren die Menschen der Katakombenbilder und der Sarkophage noch jugendliche, gut gebaute, bewegliche Figuren, so werden nun die Heiligen und Frommen übergroß, ruhig, mager, blaß, gemessen im Gang, steif in den Bewegungen, mit einem würdigen Barte geschmückt. Man glaubt manchmal, ein ganz anderes Volk habe sich in die Kunst eingedrängt, zumal wenn die neue byzantinische Hoftracht und das damals erfundene geistliche Gewand die Körper wie in Säcke hüllen. Schließlich ist es nicht zu verwundern, daß der Bilderkreis selbst auf Hofton gestimmt wird. In der Basilika sah sich der Eintretende gleich dem Herrn der Herrlichkeit gegenüber, der wie ein Kaiser in der Mitte der Apsis thront, umgeben vom himmlischen Hofstaat, den Evangelisten, den Aposteln, den 24 Ältesten, die auf verhüllten Händen wie einen Tribut ihrer Unterwerfung ihre Kronen bringen. Die Gemeinde ist manchmal



95. Die Engel bei Abraham und das Opfer Isaaks. Mosaik in St. Vitale in Ravenna.

noch durch Reihen von Lämmern vertreten. In St. Apollinare nuovo in Ravenna geht dieser Huldigungszug über die ganzen Schiffswände, eine endlose Reihe von Märtyrern und Jungfrauen (Abb. 92), in St. Vitale beteiligen sich daran, der Kaiser Justinian, die Kaiserin mit Gefolge und die Hofpriester. Sonst entfaltet sich auf den Langhauswänden die Bilderbibel in dem oben beschriebenen Umfang, ein Anschauungsunterricht für die ungelehrten Laien (Abb. 95). Die weitere Entwicklung führte allmählich zur völligen Erstarrung nach Form und Inhalt. Der Ausdruck wird übernatürlich, mürrisch, finster, und die Anordnung eines Bildes gesetzlich festgestellt, zumal da nach der Zeit des Bilderstreites und der Bilderstürmer die Kunstübung sich in die Klöster flüchtete und von mönchischem Geiste beherrscht wurde. Die Künstlermönche vom Berge Athos haben ihre Rezepte in einem „Malerbuch" gesammelt, worin selbst die Farbe des Haares und der Gewänder bestimmt war. Gleichwohl war die Hoheit und der Reichtum dieser „byzantinischen" Kunst noch so groß, daß die italienische Mosaik- und Tafelmalerei bis ins 13. Jahrhundert ganz in ihren Fesseln ging und die nordischen Völker mit Staunen und Verehrung sich an die Nachahmung machten.

## 6. Kleinkünste.

Wir können heute bei unbefangener Würdigung sagen, daß die Griechen der byzantinischen Zeit auch in der Plastik die stillen Lehrmeister des Abendlandes wurden. So arm die ganzen Jahrhunderte an Großwerken sind, um so betriebsamer waren sie in den Kleinkünsten, vor allem in der Elfenbeinschnitzerei. Schon bei den Römern war es in Beamtenkreisen guter Ton, geschnitzte Buch-



96. Geburt Christi. Byzantinisches Elfenbein. (Stroganow.)

täfelchen (Diptychen) an Gönner und Freunde zu verschenken. Diese Sitte bürgerte sich auch in der Kirche ein, wo man Kalender und Heiligenlisten mit solchen Täfelchen umgab. Natürlich, daß sich auch der Inhalt der Darstellungen verchristlichte, statt des Kaisers oder Konsuln Christus oder Maria und andere biblische Gestalten und Geschehnisse eingeschnitten wurden (Abb. 96). Hierzu kamen die Kästchen und Büchsen, worin hochverehrte Reliquien geborgen wurden. Sie wanderten als Geschenke, als Handelsware, später als Beutestücke der Kreuzfahrer in großer Zahl aus dem Osten in die Schatzkammern unserer Dome. Und mit ihnen zwei andere Kunstgattungen, welche in Byzanz seit dem 10. Jahrhundert mit unvergleichlicher Meisterschaft geübt wurden, die Schmelzmalereien (Emails), wobei buntfarbige Glasflüsse in Kästchen von Goldstegen eingeschmolzen sind, und die Seidengewebe, die mit ihren uralten, babylonischen, persischen, sassanidischen Mustern dem Abendlande eine Fülle sinnbildlicher Vorlagen zuführten. An Hunderten von Beispielen der romanischen Kirchenplastik läßt sich das „Nachleben der Antike" im Mittelalter verfolgen.

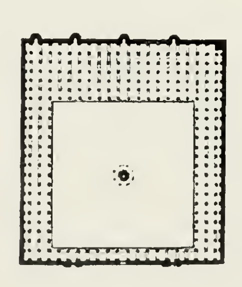
## Anhang. Die Kunst des Islam.

Eins jener undurchdringlichen Rätsel der Weltgeschichte ist es, daß gerade die Ursitze des Griechentums wie des Christentums an den Islam verloren gingen. 25 Jahre nach Mohammeds Tode (632) waren Syrien, Kleinasien, Ägypten von den Arabern erobert. Afrika, Spanien und Sizilien folgten nach. Die heldenmütigen Anstrengungen der Kreuzfahrer konnten das Schicksal auf die Dauer nicht wenden. 1453 ging auch Byzanz verloren. Die sich ablösenden Herrschervölker, Araber, Mauren, Sarazenen, Türken, Mongolen waren so gut wie kunstlos und zerstörten zunächst, was sie nicht brauchen konnten. Auf den Trümmern bildete sich eine neue Kultur, äußerlich glänzend, innerlich gehaltlos. Denn die Formen sind im ganzen und einzelnen der hellenistischen und byzantinischen Kunst entlehnt, und die Weiterbildung ist Spielerei ohne Ernst und Kraft. Die Bilderfeindlichkeit der echten Moslems erstickte außerdem jede selbständige Entfaltung von Malerei und Plastik.

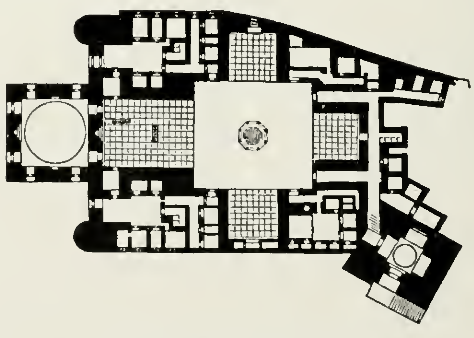
## 1. Die Baukunst. Moschee.

Der Hauptgegenstand der Baukunst, die Moschee, ist kein Heiligtum, kein Gotteshaus in irgendeinem Sinne, sondern nur ein Gebetshof. Und zwar der Vorhof (Atrium) der christlichen Basilika mit dem Brunnen in der Mitte. Die Entwicklung lag zunächst nur in der Vervielfältigung der Säulenhallen. Wir können sie in Kairo verfolgen. Die Amrumoschee (642) (Abb. 97) hat an der Eingangsseite eine, an den Längsseiten drei, an der (nach Mekka gerichteten) Gebetsseite sechs Hallen, ohne Kuppel, ohne Minaret. Auf dem Wege der Vervielfältigung ist die Säulenwaldmoschee von Cordoba am weitesten gediehen, 786 von Abderrahman gegründet und mehrmals wie eine Baumschule um neue Reihen erweitert bis auf 19 Lang- und 35 Querschiffe. Diese Reihung ins Endlose mag das Gemüt mit tiefem Schauer erfüllen, künstlerisch ist der Standpunkt der byzantinischen Brunnengewölbe oder eines großen Kellers nicht überschritten. Eine reifere Form tritt in Kairo erst im 14. Jahrhundert auf. Die Moschee Sultan Hassans (1356—59) (Abb. 98) hat gar keine Hallen mehr, sondern vier tonnengewölbte Säle, die sich in voller Breite und Höhe auf den ungedeckten Hof öffnen. In den vier Winkeln sind Schulsäle (Medressen) und Minarets und hinter der Gebetswand das Kuppelgrab des Stifters angelegt. So gewinnt auch das Äußere eine wirkungsvolle Gruppierung, die am besten in der zierlichen Grabmoschee Kait Beys (1463) mit dem klassischen Minaret erreicht ist. Seit 1517 war Ägypten türkisch, und nun zog die vollendete Kuppelmoschee ein, die schon früher in Syrien und Kleinasien an dem Vorbild der Kuppelbasilika und der Kreuzkuppelkirche herangebildet war. Der Erfolg war so durchschlagend, daß auch die Schulsäle (Medressen) und Gräber mit Kuppeln überwölbt wurden, während der Hallenhof und Säulensaal noch in den Herbergen und Karawansereien fortlebt. Kuppeln und Minarette sind nun bezeichnend für das Stadtbild (Abb. 99).

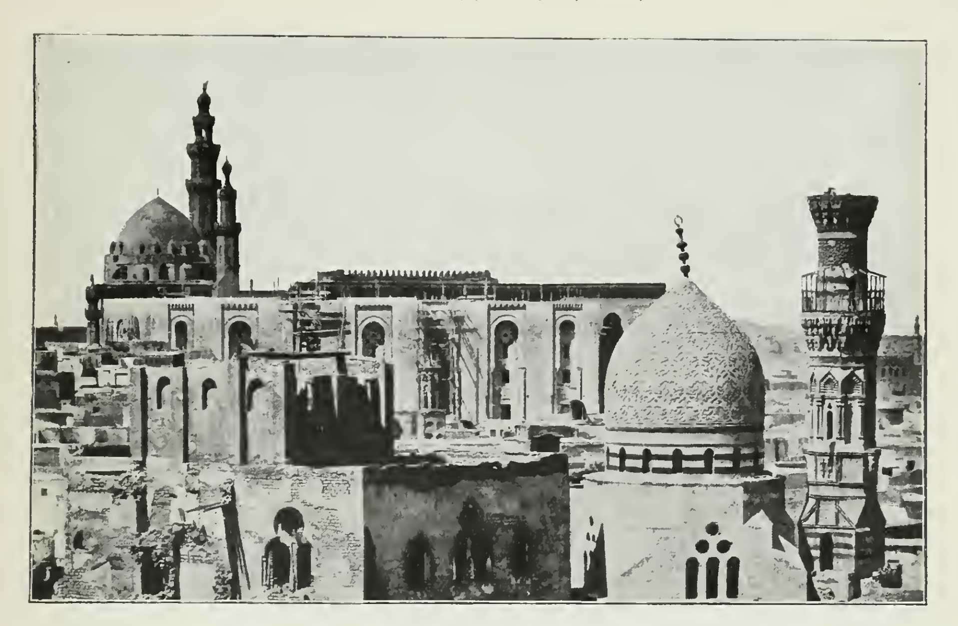
Das Innere einer Moschee ist nach unseren Begriffen leer. Die einzigen Ausstattungsstücke finden sich an der nach Mekka gerichteten Mauer (Kibla), eine Gebetsnische (Mihrab) und eine hohe Kanzel (Mimbar) (Abb. 100). Die Bauformen — Säulen, Bogen, Decken, Gewölbe — machen wenig Freude, weil sie nicht ursprünglich und notwendig hier erwachsen und ineinander verbunden,



97. Grundriß der Amrumoschee in Kairo.



98. Moschee Sultan Hassans.

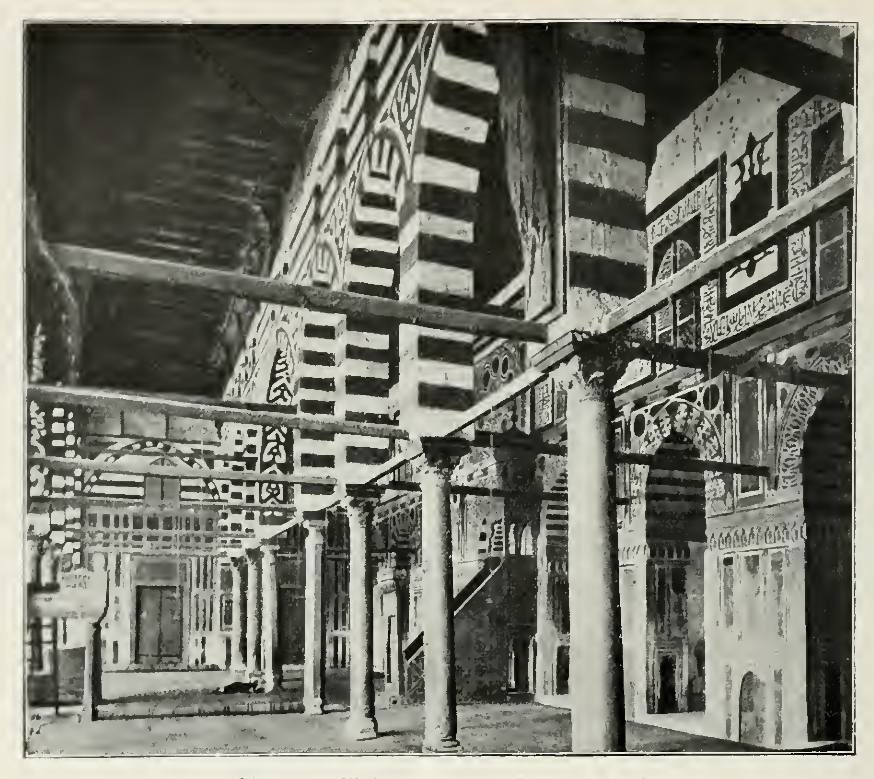


99. Moschee Sultan Hassan in Kairo, rechts Medresse Khair-bek.

„konstruktiv" bedingt sind. Die Säulen sind dünn und glatt, zu schwächlich für ernste Lasten, die Kapitäle daran formlos, würfelförmig, auf einem langen, geringelten Hals. Die Bögen sind zwar formenreich. Es kommen schon seit dem 7. Jahrhundert Spitz-, Hufeisen-, Kleeblatt- Kiel- und Zackenbögen vor. Aber sie vertreten eigentlich immer nur den Steinbalken. Denn darüber setzt ein kurzes Wandstück auf mit senkrechten Bändern (Lisenen) über den Säulen, welches die flache Holzbalkendecke trägt. Von der Ausnutzung des Bogens, besonders des Spitzbogens für das Gewölbe, von einer Unterstützung der Kuppel durch starke Träger, Pfeiler, Pilaster oder dergleichen ist keine Rede. Vielmehr zeitigt die Unfähigkeit, Wand und Decke organisch zu verbinden, eine richtige Verlegenheitsschöpfung, den Stalaktitenfries, der sich (besonders im maurischen Spanien) zum Stalaktitengewölbe fortbildet. Er entwickelt sich aus mehreckigen Holzklötzchen, die mechanisch an die Wand geklebt werden, eine Reihe auf die andere, steigend und vorspringend, bis sie die Decke erreichen oder sich selbst im Scheitel treffen oder auch als Hängezapfen wieder frei im Raum herabschweben. Die Wirkung ist immerhin überraschend, verwirrend, mehr ein mechanisches Naturspiel wie die Tropfsteinhöhle oder die Bienenzelle.

## 2. Flächenverzierung. Arabeske.

Und ganz so ist auch die Flächenverzierung, die den selbständigen anerkannten Ruhm der islamischen Kunst ausmacht. Sie ist durch das Material der meisten Mauern bedingt, die Tapia, eine Mischung von Lehm und Kalk, in Kästen gestampft, die zementhart wird, aber eine Verkleidung durch gepreßten Ton, Stuck, Gips, Holz erfordert, seit dem 12. Jahrhundert in Persien und Spanien durch die farbigen glasierten Verblendziegeln (Fayencen). Den Aus-



100. Kibla der Moschee Sultan Muaijad in Kairo.

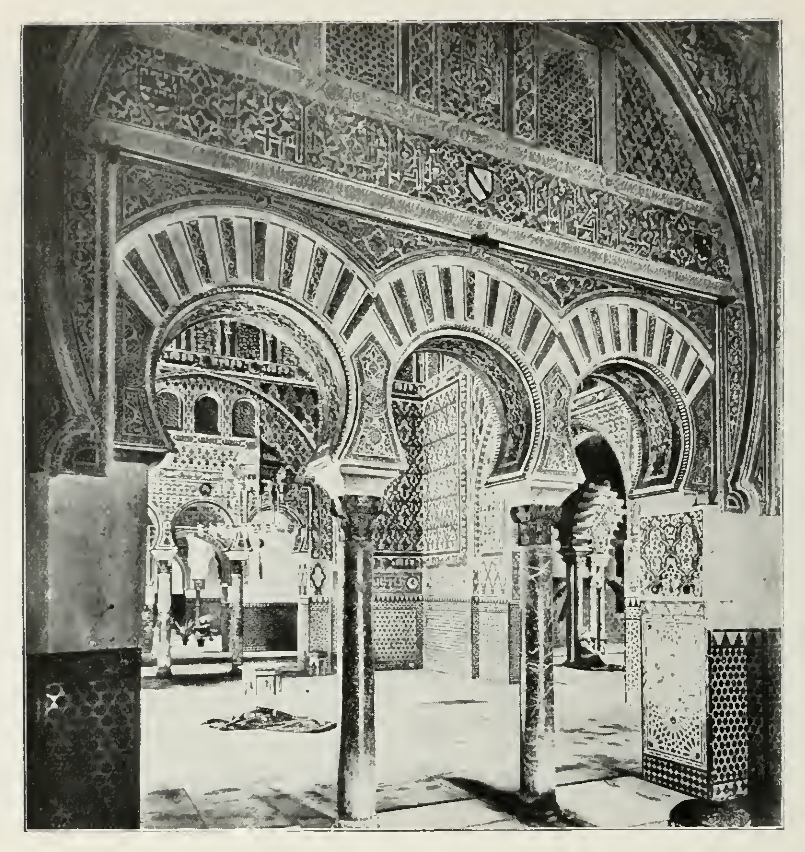
gangspunkt bilden griechische Ranken, verwilderte Akanthblätter, persische Teppich- und koptische Webmuster. Aus dem Durcheinander von Pflanzen- und Bändergeschling entsteht nun der flächenfüllende Musterschatz, den man nach den Erfindern Arabeske nennt. Es ist ein unbeschreibliches Spiel von Linien, die sich verzweigen und vereinigen, vieleckig, netzartig verflochten, durcheinander gesteckt und übereinandergelegt. Rauten, Sterne, Rosetten bilden meist ein haltbares Gerüst, dazwischen spielen und tanzen die feinen und zarten Bänder und Ranken, immer ganz gesetzmäßig, fast nackt geometrisch um einen Mittelpunkt, eine Grundfigur gezirkelt und immer durch die endlose Wiederkehr des gleichen nach allen Seiten ins Unendliche gezogen. Mit wahrer Leidenschaft haben sich die Stuckisten auf die Erfindung neuer Muster gestürzt und für Sockel, Füllungen, Zwickel, Umrahmungen und Friese immer etwas anderes, durch feinen Gegensatz wirksames gefunden. Auge und Geist des Beschauers werden erst vom Ganzen geblendet, dann vom Einzelnen angezogen, eingesponnen, fortgeleitet und erwachen aus dem rast- und endlosen Linienzauber wie aus einem schönen Traum. Kufische Inschriften, Sprüche aus dem Koran, Verse der Dichter passen sich der Flächenzier vollkommen an, die durch lebhafte Farbe und Vergoldung erst ihre höchste Wirkung erhält und so auch auf alle Werke der Kleinkunst, auf Geräte und Gefäße übertragen wird.

Für den Außenbau, für Gliederung und Teilung der Mauermassen, für Herausbildung einer Schauseite fehlt dem Moslem jedes Verständnis. In der älteren Zeit kann man den glatten Mauern ohne Sockel, ohne Simse, Gliederung und Öffnungen nicht ansehen, ob sich dahinter ein Palast, ein Tempel, eine Kaserne oder sonst was verbirgt. Später bringen die Fenster und Erker, die hohen Nischenportale, die Kuppeln und Minarette, eine ungewollte Schönheit der Gruppierung. Und das übrige besorgt auch hier die Flächenkunst, wechselnde Steinschichten, Arabeskenbänder, Fenster und Türrahmen und meist ein Dachsims von Spitzbogen und Zinnen. Nur vereinzelt zeigt sich an der künstlerischen Gliederung der Minarette die Erkenntnis, daß die Baukunst doch etwas mehr leisten kann als „Tapia". Als Zubauten gesellen sich seit dem 14. Jahrhundert zu den Moscheen öffentliche Brunnenhallen (Sebil), wo jeder Gläubige umsonst einen Trunk Wasser erhält, während darüber in einem Balkon eine Klippschule (Kuttab) gehalten wird. Merkwürdig ist, wie sich ganz wie im alten Ägypten die Friedhöfe zu förmlichen Totenstädten ausgewachsen haben. Bei Kairo sind es zwei, die Mameluken- und Kalifengräber mit Tausenden von Totenhäusern, die vornehmeren von Kuppeln und Minaretten überragt.

### 3. Maurische Paläste in Spanien.

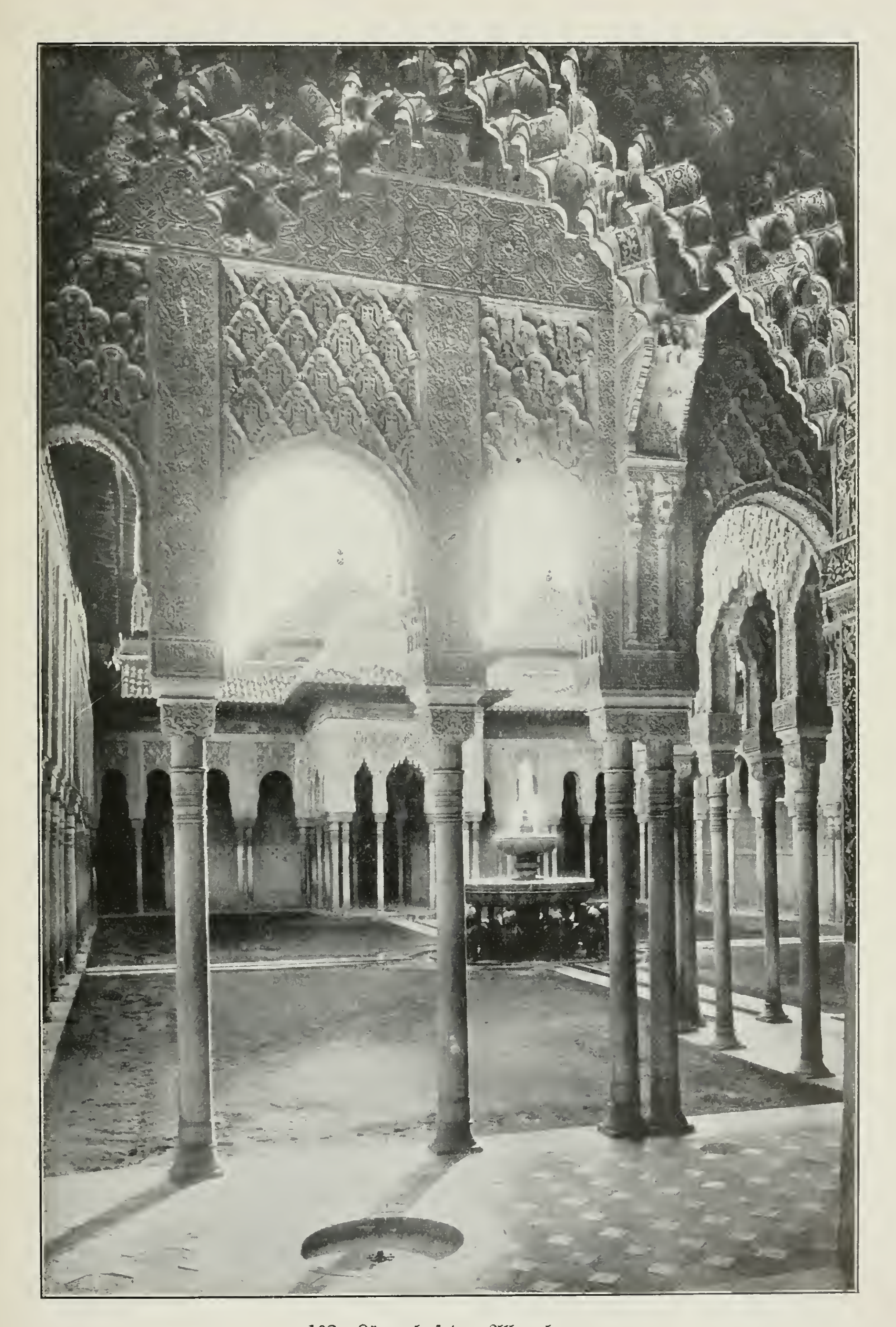
Die reiffste und feinste Blüte zeitigte der Islam in Spanien. Das Land wird unter der Maurenherrschaft als ein Paradies geschildert. Die Städte Cordoba, Segovia, Toledo, Granada waren schon in frühromanischer Zeit voll Glanz, Bildung und Kunst und sie leben noch heut von dieser großen Erinnerung. Wasserleitungen, Kanäle, Straßen, Brücken, Stadtmauern und Tore verbürgten Wohlstand und Sicherheit, Moscheen, Schulen und Paläste das hohe, geistige Leben. Herrliche Werke jeder Art sind noch erhalten. Nennen wir nur die Moschee in Cordoba, das Sonnentor (Puerta del Sol) in Toledo (vor 1085), den Gebetsturm (Giralda, 1196) und das Alkazar in Sevilla, die Alhambra in Granada (seit 1248), so haben wir Bauten von Weltruf. Die Giralda besonders ist ein Turm, viel kraftvoller als die sonstigen Minarette, an dem die Backsteinkunst mit Gitterfriesen schon ganz die Höhe erreichte wie später in Norddeutschland. Andalusien war 1428 den Mauren entrissen, aber die kastilischen Könige lebten sich so völlig in die Kultur der Vorgänger ein, daß auch die maurische Kunst als „Mudejar" noch zwei Jahrhunderte fortlebte. So ist der Königspalast des Alkazar im wesentlichen erst unter Peter dem Grausamen bis 1356 vollendet, ohne daß man in der meisterhaften Innenkunst der Säle, Höfe, Gärten einen Verfall spürte (Abb. 101). Die berühmte Fassade darf sogar als beste des Stiles gelten. Ja, das 1533 vollendte „Pilatushaus" der Familie Ribera ist in der Anlage und Ausstattung noch völlig maurisch, nur leise mit Spätgotik durchsetzt. In anderen Adelspalästen Sevillas berührt sich das Mudejar ganz unbefangen mit der Renaissance. Es war eben die unverwüstliche Schönheit der Flächenkunst, der leuchtenden farbigen Kacheln (Azulejos) und der unerschöpflichen Stuckmuster, welche, von maurischen Handwerkern gepflegt, jeden Baustil erst zu vollenden schien.

Fast ist es gewagt, nun noch von der Krone aller mohammedanischen Kunst, der Alhambra in Granada zu reden. Hier haben nicht mehr todesmutige



101. Der Gesandtensaal im Alcazár zu Sevilla.

Krieger des Propheten, sondern verweichlichte Lebenskünstler und Träumer gebaut und ihre Ritterlichkeit in Gesang, Liebe und Schönheitssinn bewährt, bis der letzte der Könige, Boabdil, nach ruhmlosen Niederlagen 1492 die Stadt und Burg an Ferdinand von Aragon übergab und mit Tränen im Auge vom Seufzerberge aus den letzten Blick auf Granada warf. Aus älterer Zeit hat der steile Burghügel seinen Festungsgürtel, Mauern, Türme und Tore. Der Palast ist in der Hauptsache erst zwischen 1333 und 1391 erstanden, als die Stadt sich durch maurische Flüchtlinge gefüllt und vergrößert hatte. Er ist ein Gefüge von Höfen, Sälen, Hallen und Gängen (auch eine kleine Moschee fehlt nicht), ein= oder zweigeschossig, ein leichtes, fast leichtsinniges Architekturgedicht. Denn die Bögen und Decken sind nur ein Lattengerüst, mit Stuckplatten behangen, deshalb auch die Säulen so überzierlich. Der Zauber liegt in den Durchsichten, die das Auge beständig aus dem hellen Licht der Höfe in den Halbschatten der Hallen und in das farbige Helldunkel der Säle locken, und in dem unbeschreiblichen Reichtum der Flächenkunst. Sind doch in dem Gesandtensaale, welcher das Untergeschoß des breiten, dicken Comaresturmes am Ende des Myrtenhofes einnimmt, nicht weniger als 152 verschiedene Muster gezählt worden, so daß die Inschrift einer Nische mit vollem Recht sagen kann:

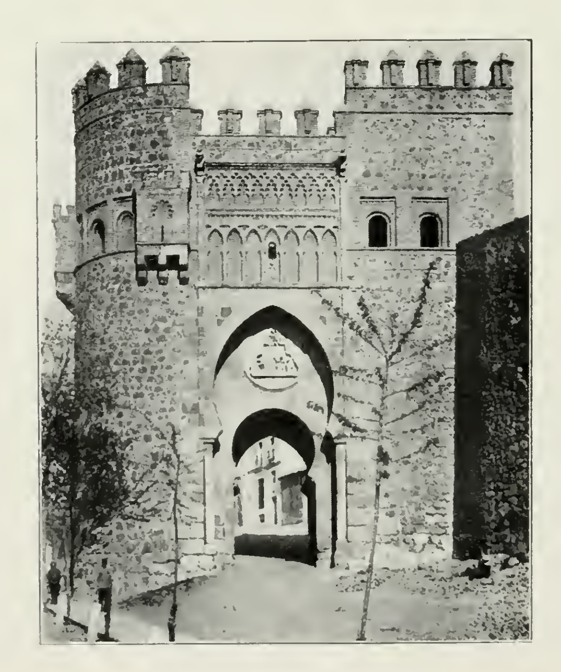


102. Löwenhof der Alhambra.

Mich hat des Künstlers Hand gestickt wie ein Gewand von Seide
Und mir das Diadem besetzt mit blitzendem Geschmeide.

In dem zweiten großen Hofe, der von dem löwengetragenen Springbrunnen den Namen hat (Löwenhof) (Abb. 102), ist die mittlere Achse durch reizende Pavillons betont, so daß sich hier die Zahl der Säulchen auf 124 häuft. Und dieser Märchenhof hat an seinen drei Seiten die schönsten Prunkräume, die menschliche Einbildungskraft sich denken kann, den Saal der beiden Schwestern, die Halle der Abencerragen und die Gerichtshalle, die alle von Kanälen und Springbrunnen gekühlt werden. Es ist vergeblich, mit Worten die Pracht und den Reichtum der Wandverkleidung, die sinnverwirrende Feinheit der Stalaktitenkuppeln und -bögen, den märchenhaften Reiz der Durchblicke zu schildern. Wir glauben, was eine arabische Inschrift im Schwesternsaal kündet: „Gott allein hat die Macht, ein noch schöneres Gebäude zu schaffen.“ Übrigens, um die kühlere Bergluft und die Aussicht noch besser zu genießen, bauten sich die letzten Maurenkönige ein Sommerschlößchen über der Alhambra, das Generalife, das mit seinen Gärten und Wasserkünsten ein wahres Wunderwerk der Daseinsfreude war, jetzt in arger Verwahrlosung noch immer eine Perle, wie ein arabischer Dichter sagt:

Sinnreich hat die Hand der Künstlers seine Wände so gestickt,
Daß man glaubt, es seien Blumen, was das Auge dort erblickt.
Reich mit Zierden überschüttet gleicht der Saal der jungen Braut,
Wenn man sie im Hochzeitszuge in der Schönheit Fülle schaut.



Puerta del Sol in Toledo



103. Longobardische Bronzeplatte vor 750. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Siebentes Kapitel.

# Die Baukunst im Mittelalter.

## I. Die romanische Kunst.

Die blonden Eroberer, welche sich in und nach der Völkerwanderung auf dem Boden des römischen Reiches ansiedelten, die Ostgoten und dann die Langobarden (568—774) in Italien, die Westgoten in Spanien, die Franken und Burgunden am Rhein und in Gallien, die Angelsachsen und Kelten auf den britischen Inseln, brachten so viel Rassengeist und altgewohnte Kunstübung mit, daß sie sofort das antike Erbe in ihrem Sinne umzubilden begannen. Die Entwicklung verläuft langsam. Sie ist jedoch im 9. und 10. Jahrhundert so weit geklärt, daß man wieder von einem Stil reden kann. Man nennt ihn romanisch. Tatsächlich ist er germanische Kunst auf römischem Boden. Ja die reifste und reichste Form im 12. und beginnenden 13. Jahrhundert hat er in Deutschland als sog. Übergangsstil gefunden. Wir müssen uns über die angeborene Kunstgesinnung der deutschen Stämme im Gegensatz zu den Griechen klar werden, um das Folgende zu verstehen.

### 1. Germanische Eigenheiten.

Zu den Rassenmerkmalen der deutschen Stämme gehört die uralte Gewöhnung an den Holzbau. Der Übergang zur Steinkunst, vollends zum guten Quaderbau war ihnen schwer, im inneren Deutschland eine Neuerung. Und anfänglich bearbeitet die deutsche Hand den Stein immer so, als ob er Holz wäre. Wie mit dem Schnitzmesser werden die gewohnten Zierformen des Holzstils, die Flechtbänder, das Geriemsel, Tierverschlingungen, Rauten, Rosetten, Räder, Sterne, Sonnen und Spiralen in Kerb- oder Flachschnitt

eingestochen, ja selbst gute antike Formen, Säulen, Kapitäle, Simse und Figuren ins Holzmäßige umgearbeitet (Abb. 103). Die zweite Rasseneigenheit ist das völlige Unvermögen des Natursehens. In dieser Hinsicht waren die Germanen nicht frisch und jung, sondern alt, in ihrer Zierkunst seit der Bronzezeit verknöchert (s. S. 4). Naturdinge, Pflanzen, Tiere, Menschen lebenstreu nachzubilden, war ihnen fremd und zunächst unbegreiflich. Wir sehen das deutlich am Schicksal des Akanthuslaubes. Das wurde ihnen von Römerwerken her immer wieder zugeführt, oft in sehr reinen Formen, durch Künstler, welche damit von einer Bauhütte zur anderen zogen. Sobald es die Deutschen in die Hand nehmen, wird es wieder ein naturloses Ding, eine Palmette, ein rundlappiges Blatt, biegsam, beweglich, raumfüllend, zu jeder Art von Verzierung geeignet, aber ohne einen Hauch von Naturwahrheit. Und genau so behandeln sie Tiere und Menschen als Ziermittel, höher gefaßt als Sinnbilder, als Gedankenträger. Die irischen Buchmaler lösten ganz dreist die heiligen Personen in ihr Geriemsel und Bandwerk auf, die] deutschen machten getreu ihre Vorlagen nach, rundköpfige Römer, ernste, langbärtige Byzantiner in einem landfremden Gewand. Da war es eine Schicksalswende der Kunst, daß sie fast wie durch ein Wunder um 1200 die großen Lehren der Alten begriffen, den Steinstil frei zu beherrschen und das Natursehen mit eigenen Augen zu betreiben. Die Gotik war da. — Eine dritte Eigenheit ist ihnen aber hängen geblieben: die Abneigung gegen Gleichmäßigkeit und Gleichgewicht (Symmetrie), gegen ewige Wiederholung eines Musters, gegen Schule und Regel überhaupt. Für germanische Empfindung gelten andere Schönheitsgesetze, Abwechslung, Ungleichheit, Unterbrechung der Regel, beständige Neuschöpfung. Und wenn hundertmal dasselbe Ding zu machen ist, so wird es neunzigmal ein anderes, vielleicht nicht besser und schöner, aber doch anders. Das gibt eine endlose Mannigfaltigkeit, einen riesigen Formenreichtum, aber auch eine ungesunde Ruhelosigkeit, die oft zerstörend wirkt.

## 2. Longobarden, Goten und Franken.

Am echtesten und lehrreichsten für urgermanisches Wesen sind die wenigen erhaltenen Langobardenbauten in Oberitalien, in Verona, Ravenna, Aquileja, Cividale; keine großen Kunstwerke, aber voll von Erinnerungen und Nachklängen einer kräftigen Volkskunst, welche sich frei und sicher in ihren Zierformen bewegt, als ob keine Antike auf der Welt gewesen wäre. Sie wirkt in den von Ornament völlig eingesponnenen Prachtportalen romanischer Kirchen in Modena, Pavia, Ferrara, Verona sowie in den Anfängen der Bildnerei lange nach. Ganz die gleiche Flächenkunst von Flechtbändern und Kerbschnitten findet sich in den bescheidenen westgotischen Kirchen Spaniens, im alten Königreich Léon, in Toledo, Oviedo, Valdedios, Escalada, in einzelnen fränkischen Kirchen, wie in den reichen Altarschranken der alten Peterskirche zu Metz und selbst an dem letzten Reste eines der ältesten deutschen Klöster, an der Torhalle zu Lorsch von 774. Dieser kleine reizende Bau mit drei Toren zwischen kompositen Säulen will ganz römisch sein. Im Obergeschoß wird aber rein holzmäßig eine Giebelgliederung vorgeblendet, wie sie ein Tischler macht, und auch der Überzug von weißen und roten Steinplatten ist etwas Urfränkisches.



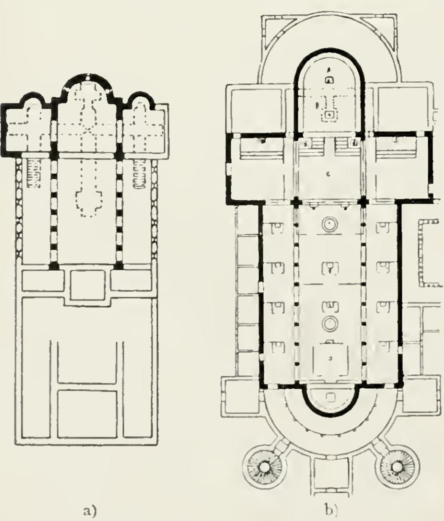
104. Münster zu Aachen.

Die Bauten Karls d. Gr. sind gelehrte Hofkunst, mit Bewußtsein italischen Vorbildern nachgeahmt und deshalb ohne Wurzelkraft im deutschen Boden. Von seinen Palästen in Aachen, Ingelheim und Nimwegen, von den zahlreichen Landgütern, die der große Kaiser mit Wohn- und Wirtschaftsgebäuden ausstattete, ist leider nichts erhalten. Wohl aber die Pfalzkapelle in Aachen (796 bis 804), eine freie Nachbildung von S. Vitale in Ravenna, innen acht-, außen sechzehneckig, zweigeschossig und durchaus gewölbt, der Innenraum mit einer Kuppel (Abb. 104). Die Säulen, welche die Öffnungen der Empore in doppelter Reihung füllen, sind aus Italien geholt. Sonst ist die Gliederung arm, denn es war Marmor- und Mosaikverkleidung beabsichtigt. Als kirchlicher Musterbau wollte und konnte sie nicht gelten. Und so ist sie auch nur einige Male in kleinem Maßstabe, in Nimwegen, Othmarsheim u. a. nachgeahmt worden.

Die Zukunft gehörte vielmehr der Basilika, die sich viel besser als Gemeinde-, Kloster- und Bischofskirche eignete und den besonderen Bedürfnissen anpassen ließ. Diese kirchlichen Bedürfnisse und Gebräuche, die Vermehrung und Absonderung der Geistlichkeit, die überwuchernde Reliquienverehrung, das Wallfahrts- und Wunderwesen, die Ausbreitung und die besonderen Gebräuche des Mönchtums muß man sich vor Augen halten, wenn man die beständigen Umbildungen und Bereicherungen des Grundrisses verstehen will. Für den Aufbau kommen wieder andere Fragen, die wachsende Beherrschung des Quaderbaues, die allmähliche Verdrängung der Säule durch den Pfeiler,

der Flachdecke durch das Gewölbe, die bessere Schulung der Steinmetzen in Betracht. Eine allgemeine romanische Musterkirche läßt sich jedenfalls nicht beschreiben, höchstens wechselnde Muster, welche zeitlich, landschaftlich oder für gewisse Körperschaften, für Pfarrgemeinden, Mönchs- oder Nonnenklöster, für Domherrenstifte, für Bischofssitze Geltung haben. In jedem Falle wird das Bild ein anderes.

Schon in karolingischer Zeit blicken wir in die lebhafteste Bewegung hinein. In dem Plan der altchristlichen Basilika war nur e i n Altar und für die Priesterschaft nur die Halbrundapsis vorhanden. Jetzt aber wollte man in einer Kirche mehrere, viele Andachtsstätten haben, Nebenaltäre mit Reliquien, wundertätige Gräber von Heiligen und natürlich genug Priester zum Dienst an den Heiligtümern. Das kaum bekehrte, halbheidnische Volk suchte in der Kirche vor allem das Wunder, die Heilungen, die Erscheinungen und Gesichte, greifbare, wirksame Dinge der Anbetung. Zu den Gräbern der großen Bekehrer (Bonifatius in Fulda, Kilian in Würzburg, Emmeram in Regensburg) und der Volksheiligen (Ludgerus in Werden, St. Ulrich in Augsburg usw.) drängten sich Tausende. Die Katakomben Roms lieferten Wagenladungen heiliger Gebeine. Aus dem Morgenland kamen Dinge allerhöchster Kraft und Weihe, Splitter des Kreuzes, Röcke des Herrn, Reste der Apostel und Blutzeugen. Für diesen ganzen Betrieb mußte Raum geschaffen werden. Ein einfaches Hilfsmittel war die Vermehrung der Apsiden, der D r e i a p s i d e n s c h l u ß (ohne Querhaus), zuerst in St. Emmeram zu Regensburg (768) nachweisbar, dann in Bayern und Österreich mit merkwürdiger Zähigkeit festgehalten bis auf den Dom zu Gurk. Ein anderes war die Ansetzung eines A l t a r h a u s e s, in welches der Altar aus der Apsis vorrückt, ein drittes, das folgenreichste, die Einfügung eines Q u e r h a u s e s, welches nun aus drei Quadraten, der Vierung und den beiden Kreuzarmen (Nordkreuz, Südkreuz) besteht (Abb. 105 a). Hierdurch entsteht erst die sinnbildlich so bedeutungsvolle K r e u z b a s i l i k a †, und die Wirkung des Q u a d r a t s f ü r d e n G r u n d r i ß. Das Vierungsquadrat, die Durchschneidung von Lang- und Querhaus, wird in Zukunft die Maßeinheit. Ist es abgesteckt, so schlägt man es rechts und links heraus (Kreuzarme), einmal nach Osten (Altarhaus), drei- oder viermal nach Westen (Hauptschiff) und gibt den Seitenschiffen die Hälfte der Breite. Ein viertes war die Einführung einer U n t e r k i r c h e (Krypta) unter dem Altarhaus, wodurch dieses, auf Stufen erhöht, ganz anders die Kirche beherrscht, dem Hauptaltar und der Priesterschaft da oben ein Ansehen gibt und die bald völlige Scheidung des „Chores" von der Laienkirche



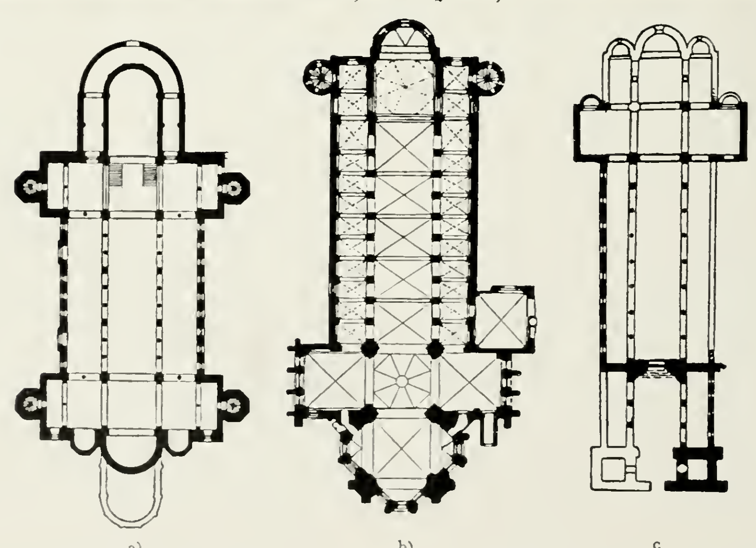

105. Grundrisse von Steinbach (a) und St. Gallen (b).

einleitet. Ein fünftes ist die Verdoppelung der Chöre. Dem östlichen setzt man, wenn etwa Reliquien eines zweiten Hauptheiligen erworben waren, einen Westchor gegenüber, unbekümmert darum, daß die altchristliche Vorhalle, der westliche Haupteingang und eine gute Schauseite dadurch zerstört wurden. Alle diese Neuerungen waren schon in der letzten Zeit Karls d. Gr. durchgedrungen (die wenigen erhaltenen Beispiele sind nur für die Gelehrten wichtig) und sämtlich auf dem berühmten Bauriß von St. Gallen vereinigt (Abb. 105 b), einem riesigen Pergament, auf welchem die damalige Musteranlage eines Benediktinerklosters aufgezeichnet und mit Inschriften erläutert ist.

## 3. Sächsische Kunst.

Völlig klar und ausgereift treten uns aber die Fortschritte in den Kirchenbauten der sächsischen Zeit (919—1024) entgegen. Was die Könige und Kaiser des sächsischen Hauses in ihren Erblanden zwischen Elbe, Unstrut und Harz selbst und durch befreundete Fürsten (Markgraf Gero) und Bischöfe (Bernward von Hildesheim) auf völlig neuem Kulturboden geschaffen, in alten Bildungsstätten wie St. Gallen, Reichenau, Trier und Köln angeregt, dann durch die Verbindung mit dem byzantinischen Hofe eingeführt haben, läßt sich in Kürze gar nicht andeuten. Jedenfalls wuchsen die Kirchenbauten in den neuen Bischofsstädten Magdeburg, Zeitz, Merseburg, Meißen, Bamberg und den königlichen Pfalzen (Quedlinburg, Goslar) wie in zahlreichen Klöstern (Gandersheim, Drübeck, Ilseburg) wie Pilze aus dem Boden, und an den Harzklöstern haben wir noch ganz sichere Anschauungen des „sächsischen Stils“. Hier ist das Karolingische mit Klugheit fortgebildet. Was dort noch im Gegensatz blieb, der Dreiapsidenschluß und das Querhaus, ist hier vereinigt, indem die Seitenapsiden einfach an die Kreuzarme angesetzt werden. Die Türme sind nun dem Kirchengebäude einverleibt, die Krypta ist zur klaren, dreischiffigen, auf Säulen gewölbten Unterkirche gediehen. Der Westchor ist bei den zahlreichen Nonnenkirchen der Harzlande sehr geschickt als Frauenempore ausgebaut, im übrigen aber so gewichtig, zeitgemäß, daß er ein zweites Querhaus zeugt und damit die äußerste Bereicherung, das Doppelkreuz zeitigt (St. Michael in Hildesheim, Abb. 106 a), ja bei einzelnen großen Kirchen in der kurzen Spanne von 990 bis 1050 zu einer völligen Umkehrung des Grundrisses, zum bloßen Westkreuz führt, bei den Domen in Mainz (Abb. 107 b), Bamberg, Augsburg und bei St. Emmeram in Regensburg. Im Aufbau überrascht uns einige Male die ausgebildete Empore über den Seitenschiffen (so in Gernrode), am meisten aber der Stützenwechsel. Das ist etwas echt Deutsches. Eine Säulenreihe, das ist zu eintönig. Wohlan, ersetzen wir je die zweite oder dritte Säule durch einen Pfeiler, so ergibt sich die schönste Abwechslung. Die besten Beispiele des sächsischen Stils haben wir in Gernrode (960), Quedlinburg, Hildesheim (St. Michael [Abb. 106], St. Godehard). Der Stützenwechsel wird noch verbessert dadurch, daß von Pfeiler zu Pfeiler ein Blendbogen geschlagen wird, so zuerst in Echternach 1031 (das „Echternacher System“).

106. St. Michael in Hildesheim.




107. Grundrisse. a) St. Michael Hildesheim. b) Dom zu Mainz. c) Paulinzelle.



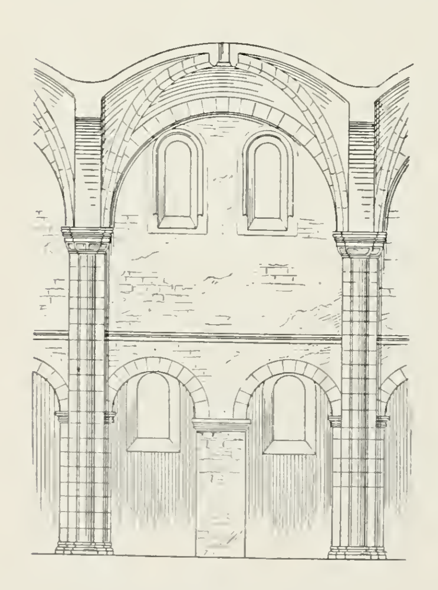
108. Klosterkirche in Riddagshausen.

## 4. Hirsauer und Zisterzienser.

Die höchste Ausbildung erreichte die Flachdeckbasilika unter den fränkischen Herrschern durch die Hirsauer Schule in der Zeit von 1060 bis 1150. Abt Wilhelm von Hirsau verfocht in den Kämpfen Heinrichs IV. mit Gregor VII. die Sache des Papstes mit glühendem Eifer. Es gelang ihm, in den meisten alten und den vielen neu gegründeten Klöstern eine strengere Regel durchzuführen, die sich auch im Kirchenbau bemerkbar macht. Allgemein ist die Unterdrückung der Krypta und der Westchöre; dafür wird einerseits die doppeltürmige Westfront mit Eingangshalle mustergültig ausgebildet, andererseits der Dreiapsidenschluß dadurch verbessert, daß die Seitenschiffe, über das Querhaus verlängert, das Altarhaus begleiten und auch den Chor dreischiffig machen. Ja in der thüringischen Gruppe (Paulinzelle 1106, Abb. 107 c) treten noch Apsiden östlich an die Kreuzarme, wodurch der malerische Fünfapsidenschluß entsteht. In einzelnen Fällen ist noch ein zweites Turmpaar vor dem Querhaus aufgerichtet (Liebfrauenkirche in Halberstadt) und damit das letzte Ziel des romanischen Gruppenbaues, die viertürmige Kathedrale, vorgebildet. Im einzelnen zeichnen sich die Hirsauer Bauten durch ein sorgfältiges Quaderwerk, durch sparsame, aber formenstrenge Glieder, durch feine Außenteilung mit Sockeln, Lisenen und Rundbogenfriesen aus. Mehrfach ist die reine Säulenbasilika (ohne Stützenwechsel) wieder zu Ehren gebracht (in

Schaffhausen, Paulinzelle). Sonst kommt der Pfeiler, meist schon in der besseren, gegliederten Form, mit eingelegten Ecksäulchen zur Verwendung (Bürgelin). Dem Gewölbe waren die Hirsauer grundsätzlich abhold. Daher ihr Muster um 1150 überall und mit einem Schlag verlassen wurde. Das letzte reine Beispiel ist die überaus schöne Klosterkirche in Jerichow (1159) in Backstein.

Hinter den Hirsauern drängte sich schon der neue, strengere Reformorden der Zisterzienser hervor. Ihr geistiger Vater, der hl. Bernhard, hat eine berühmte Strafpredigt über den eitlen, verweltlichten Prunk der Kirchen gehalten. Und die Ordensregel, die Beschlüsse der Generalkapitel sind ausgesprochen kunstfeindlich. Ihre Kirchen sollten keine Basiliken, nur Betsäle sein, ohne Türme und Glocken, ohne gemalte Fenster, ohne Kunstpflaster und figürliche Bildnerei, den Laien und besonders den Frauen unzugänglich. Aber die Kunstgesinnung (und die Frauen) waren stärker als die Bußprediger. Und die Zisterzienserkunst mit ihren keuschen, empfindsamen Formen, wie wir sie in Maulbronn und Bebenhausen, in Ebrach und Eberbach, in Walkenried und Pforta, in Chorin und Lehnin und in hundert anderen Beispielen bis tief hinein nach Polen und Ungarn, in Spanien, Italien und im Mutterland Burgund kennen lernen, ist Leckerei für Feinschmecker. Ihre Kirchen (in Deutschland die erste Altenberge bei Köln 1128) sind stets gewölbt, eine Art Frühgotik, doch das Strebesystem sorgfältig vermieden. Türme fehlen. Aber dafür werden die schönsten turmlosen Giebelseiten wie in Schulpforta und reizende Dachreiter wie in Bebenhausen entworfen. Da es Ordensvorschrift war, daß jeder Priestermönch jeden neuen Tag mit Messelesen beginne, so brauchte man viele getrennte Kapellen und Altäre im Chor, und neben anderen geistreichen Lösungen war die letzte, gröbste die, das Altarhaus mit einem doppelten Umgang von Kammern zu umgeben (Ebrach, Riddagshausen, Abb. 108), die außen wie Seitenschiffe aussehen. Der volle Glanz und Reichtum der Zisterzienserkunst kommt freilich erst in den anstoßenden Kapellen, Kreuzgängen, Speisesälen, Vorhallen, Kellern und Keltern, Küchen und Schlafsälen zur Geltung. In der Verfeinerung der Wohnräume, der häuslichen Lebenskunst gingen sie weit über das hinaus, was damals in fürstlichen Kreisen üblich war.



109. St. Martin in Worms.

## 5. Die gewölbte Basilika. Der Übergangsstil.

Die letzte Stufe romanischer Kunst wird durch die gewölbte Basilika bezeichnet. So unvergleichlich frei und weit die Raumwirkung in einer Flachdeckbasilika ist, so drängte die Not gebieterisch auf eine feuersichere Decke. Denn jeder Stadt- oder Klosterbrand — wie häufig waren sie damals bei den



110. Das Innere von St. Gereon in Köln.

üblichen Stroh oder Schindeldächern! — pflegte auch die Kirche mit ihren Schätzen in einen Schutthaufen zu verwandeln. Und so sehen wir, daß gerade die großen Dome in der schwierigen Aufgabe vorangehen, zu Speier 1080, zu Mainz 1081, Worms 1181, die Dome Heinrichs des Löwen in Braunschweig, Lübeck und Ratzeburg seit 1173, dann allgemein die Zisterzienser- und die kleineren Pfarrkirchen. Die Hauptarbeit wurde in den Rheinlanden und Westfalen und dann im Backsteingebiet geleistet und sowohl der Grundriß wie der Aufbau davon berührt. Da die Meister jener Zeit nur das Kreuzgewölbe (Durchschneidung zweier Tonnen) kannten, so waren sie an regelmäßig quadratische Wölbfelder gebunden und mußten schon den Grundriß so anlegen, daß alle Räume glatt quadratische Joche bildeten. Auf ein Mittelschiffjoch kommen dann immer jederseits zwei Seitenschiffjoche. Das ist das „gebundene System." Im Aufbau verschwindet die freie Säule ganz. Der Pfeiler behält das Feld, doch in einer neuen Art von Stützenwechsel (Abb. 109). Da nämlich beim Kreuzgewölbe der Druck in den vier Ecken gesammelt wird, so mußte im Mittelschiff auch die Mauer an den vier Druckpunkten durch Halbpfeiler oder Halbsäulen verstärkt werden, welche bis zum Boden herabsteigend je den zweiten Pfeiler als Hauptpfeiler kennzeichnen. Nachdem dies einmal klar erkannt war, machte die Gliederung und Erleichterung der Mauer die glänzendsten Fortschritte, besonders seit etwa 1180 in den Rheinlanden (rheini-



111. Apostelkirche in Köln.

scher Übergangsstil). Zunächst wird vielfach die gewölbte Empore eingefügt, die als Stütze und Gegendruck der Hochmauer beste Dienste leistete, oder an deren Stelle ein schmaler Laufgang (Triforium) oder doch eine Blendbogenstellung, auch beide vereint, Empore und Triforium oder Blendarkatur übereinander (Abb. 110). Die so gewonnenen Öffnungen werden in einer oder zwei Rückspringen abgetreppt, mit Säulchen gefüllt und mit Rundstäben umzogen, die Halbsäulen von Viertelsäulchen begleitet, welche die Rippen oder Schildbögen der Gewölbe aufnehmen und wie jene durch Schaftringe in die Wand eingebunden. Denkt man sich diese Gliederung noch gehoben durch eine feinfühlige Malerei, wie sie in Andernach, Bacharach, Limburg a. d. L. erhalten ist, so hat man einen Aufriß von schönster Fülle, Kraft und Weichheit. Es kommt hinzu, daß nun auch die Mauern möglichst durch Arkaturen erleichtert werden (St. Kunibert in Köln), daß man die viertürmige Gruppierung noch durch einen fünften Kuppelturm über der Vierung vollendet (Dom zu Mainz und Worms, Abteikirche zu Laach), außen unter dem Dachsims einen Laufgang mit

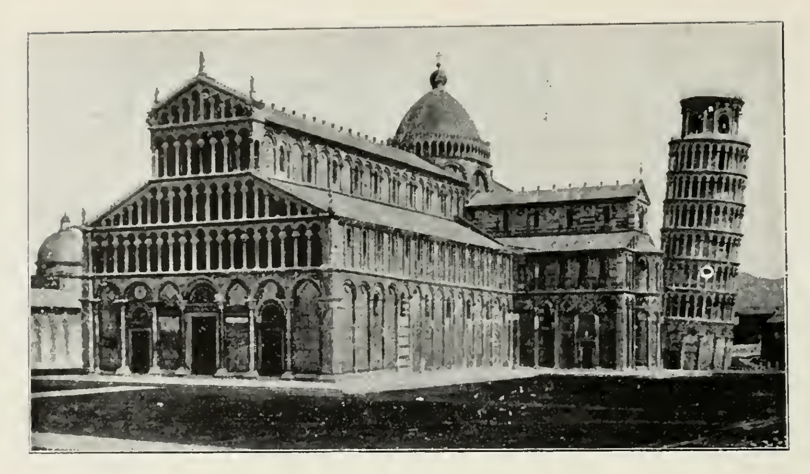


112. Kreuzgang beim Dom in Monreale.

zierlichster Zwerggalerie anlegt (Dom zu Speier, Worms, Schwarzrheindorf bei Bonn), Türen und Fenster durch Rückspringen und Säulchen mit feinster Belaubung gliedert. Den Höhepunkt des Übergangs macht die auf Köln und Umgegend beschränkte „Dreikonchenfamilie" (Apsis und Kreuzarme im Halbkreis, kleeblattförmig geschlossen), St. Maria im Kapitol, St. Aposteln (Abb. 111), St. Pantaleon, Groß St. Martin in Köln, St. Quirin in Neuß, Münster in Bonn u. a. Ein anderes Kleinod des Übergangs ist der wunderbare Achteckbau von St. Gereon in Köln, ein anderes die waldumrauschte Zisterzienserkirche Heisterbach (nur der Chor erhalten), ein anderes die Abtei Laach, wo noch einmal die altchristliche Vorhalle zu neuem Leben erweckt ist, ein anderes der Westchor des Domes zu Worms, ein anderes das Münster zu Basel. Nicht zu reden von den kleineren Bauten, den Taufkapellen, Friedhofskirchen, Burgkapellen, die alle einen Wohllaut und Reichtum der Formen wie das Saitenspiel der Minnesinger nachklingen lassen. Viel ernster und wuchtiger sind die beiden Dome der Übergangszeit in Bamberg (1230) und Naumburg (1242). Man kann nur bedauern, daß die hoffnungsreiche deutsche Entwicklung durch die weit vorausgeeilte Gotik um 1250 abgebrochen wurde.

## 6. Italien.

Zum Teil ganz andere Wege ging die außerdeutsche Baukunst. In Italien haben die Normannen in Apulien und Sizilien ihr kurzes Reich durch glänzende Bauten verewigt, in denen das byzantinische und arabische Erbteil sich zu einzigartiger Sinnenfreude vereinigt. Die Pfalzkapelle im Schloß Palermo (1129—1140), der Dom von Monreale 1170 mit dem berühmten Kreuzgang (Abb. 112), der Dom in Cefalù (1148) u. a. haben Marmor- und



113. Dom und Glockenturm in Pisa.

Mosaikenschmuck wahrhaft orientalischer Pracht. Während Rom in dieser Zeit fast tot liegt, schuf sich das junge stolze Pisa eine weltberühmte Baugruppe ganz eigenen Stils, den Dom (seit 1063), den (schiefen) Glockenturm (Campanile, seit 1174) und die Taufkirche (1153) (Abb. 113), woran die weiß- und grünlichen Marmorschichten, die Reihung der Säulenstellungen, die beiden Kuppeln schon die Renaissance wittern lassen. Das gilt auch vom Baptisterium in Florenz und noch mehr von San Miniato auf der berühmten Anhöhe über der Stadt. Die turmlose Giebelfront mit den klaren, geometrischen Linien zeigt, was den Toskanern im Blute lag.



114. St. Front zu Périgueux.

## 7. Frankreich.

Frankreich aber mit seinem glücklichen Völkergemisch, seinen alten römischen Denkmälern, seinen nie unterbrochenen Verbindungen mit dem Osten gleicht in dieser Zeit einer rastlosen Werkstatt zukünftiger Kultur. Von hier nahmen die Kreuzzüge und der Minnesang, die Reformorden und die normannischen Eroberungen fast gleichzeitig ihren Ausgang. Und die Baukunst ist von den ersten Anfängen schon wie der stille Mutterschoß, in welchem die neue Weltkunst, die Gotik reift. Mit heißer Leidenschaft wird schon im 10. Jahrhundert die große Aufgabe der gewölbten Kirche erfaßt. Deutlich scheiden sich die zwei Kunstkreise, welche etwa die Loire trennt, der romanische Süden frühreif, aber bald erschöpft, der germanische Norden bedächtig, aber schließlich siegreich, zwischen beiden vermittelnd Burgund mit seinen völkerbeherrschenden Klosterburgen. Leider sind gerade die allerwichtigsten Schöpfungsbauten wie St. Martin in Tours, die erste und die zweite Gottesburg in Cluny, die Mutter aller Zisterzienserbauten in Citeaux, so auch die Abtei des hl. Bernhard in Clairvaux untergegangen. Aber der Reichtum und die Vielgestaltigkeit des Erhaltenen ist immer noch so groß, daß man sich ohne Landeskunde und gelehrte Bemühung nur an einige Hauptzüge halten kann. Im Süden gehen drei Formen neben- und durcheinander: die tonnengewölbten, einschiffigen Saalkirchen mit Quergurten und eingezogenen Stützmauern (Kathedrale zu Avignon), die dreischiffigen, tonnengewölbten Hallenkirchen, z. T. mit Emporen und Vierungskuppeln (Notre-Dame du Port zu Clermont-Ferrand und St. Sernin zu Toulouse), und die Zentralbauten wie die kreuzförmige Fünfkuppelkirche St. Front zu Perigueux (Abb. 114). Das Innere ist immer sehr schwer, drückend, lichtlos, zumal die Belebungsmittel der Farbe und des Mosaiks fehlen, das Äußere, zumal die Giebelseiten oft überreich mit Bildnereien geschmückt (Notre-Dame in Poitiers). Im Norden mühten sich die Normannen (seit 1050) um die (gewölbte) kreuzförmige Basilika mit Emporen, Wandsäulen und Querbogen, schreckten aber noch vor dem letzten Schritte, der Mittelschiffwölbung, zurück. Sie übertrugen ihre Muster in das eroberte England (1066), wo sogleich die mächtigen, langgestreckten Kathedralen von Winchester, Norwich, Ely, Peterborough mit ihren festungsartigen Türmen entstanden.

## 8. Klöster und Burgen.

In der bürgerlichen Baukunst, im Wohnbau, waren die Mönche den Fürsten und dem Adel immer weit voraus. Ein Kloster war eine Stadt für sich, nach der älteren Art der Benediktinerburgen gleich auf einem Hügel gelegen oder nach Zisterziensersitte in schattigem Waldtal versteckt. Die weite Ringmauer umfaßte alle für landwirtschaftlichen Großbetrieb nötigen Gebäude und Werkstätten, die engere Klausur die Kirche und die Wohnung der Ordensleute, stets mit drei Flügeln um einen Hallenhof, den Kreuzgang, gruppiert. Schon diese Kreuzgänge bieten mit ihren zierlichen Säulchen- und Bogenstellungen, ihren Brunnenhäuschen und Kapellen liebliche Bilder, Durchblicke in das Gartengrün, so recht zum Sinnen und Träumen gestimmt. Reicher sind jedoch die großen Säle, der gemeinsame Speisesaal (Refektorium) manch-



115. Barbarossapfalz in Gelnhausen.

mal doppelt für Sommer und Winter, und der Sitzungssaal (Kapitel). Aber auch die Küche, die Keller, die Wärm- und Badstuben, im Obergeschoß der Schlafsaal (Dormitorium) und die Krankenstube (Infirmatorium) haben meist noch gute bauliche Formen, viel Raum, Licht und Luft. Etwas abseits steht noch das kleine Schlößchen des Klosterhauptes (Abtei, Propstei) und das Gasthaus (Hospitium). In dieser heiteren Wohnungskunst ist so gar nichts vom „finstern Mittelalter".

In den Ritter- und Fürstenburgen ist die Kunst meist gering. Man muß mehr das Ganze im Landschaftsbild genießen. Als Krönung eines Hügels, eines Uferfelsens scheinen sie das Naturschöne erst zu vollenden, und wir möchten uns die Täler des Rheins und Neckars, der Mosel und Saale nicht mehr denken ohne all die „Burgen stolz und kühn". Höheren Zielen kamen die Kaiserpfalzen nahe, namentlich die Bauten Barbarossas in Eger, Gelnhausen (Abb. 115), Kaiserswerth a. Rh., Wimpfen a. B. und die seines Schwagers, des Sängerfreundes Ludwig III. von Thüringen, die Neuenburg a. U. und die Wartburg. Hier haben wir sowohl den glänzenden Aufriß der Fronten mit feiner Gliederung und schönen Fensterreihen als auch im Innern weite, behagliche Zimmer und Säle. Wehrhafte Häuser mit Türmen, Stadtburgen, finden wir auch in Trier und Regensburg, häufiger freilich in Italien, wo das deutsche Herrentum sich nur in den trotzigen Kastellen behaupten konnte. Manche Städte, wie Bologna, S. Gimignano, Pavia, starrten förmlich von Türmen und haben z. T. noch heute davon ein kriegerisches Ansehen.

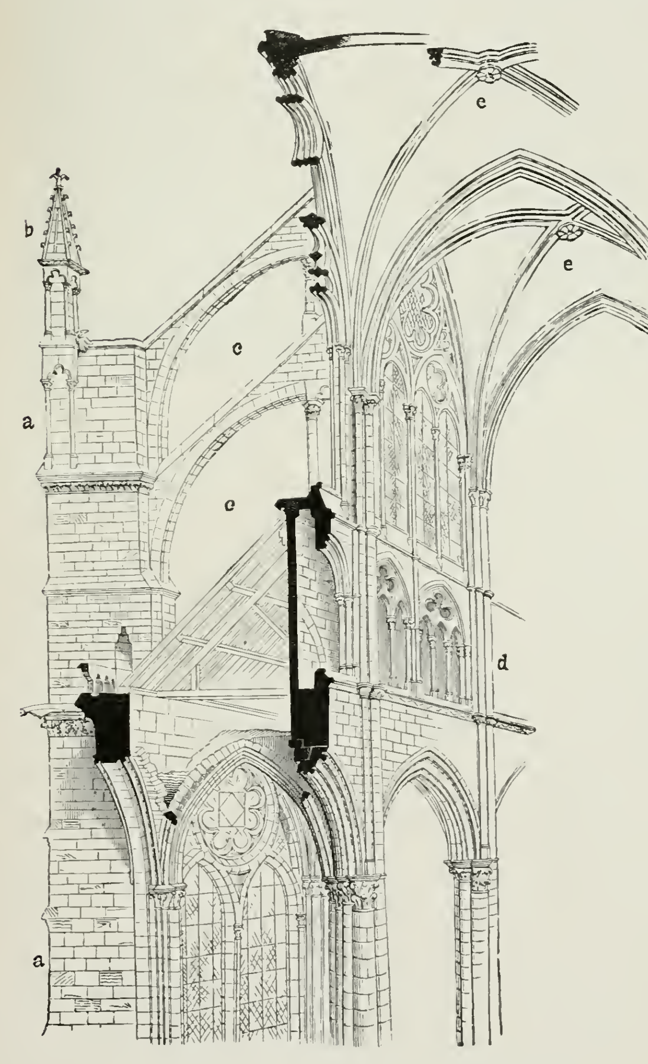
## II. Die Gotik.

Als die Gotik in Verachtung stand, wollte sich kein Volk dazu bekennen, alle waren froh, sie mit Vasari auf die alten Goten abwälzen zu können. Als

man sie zu lieben, zu preisen begann bis zur Schwärmerei, stritten sich Deutsche, Franzosen und Engländer um die Erfindung. Die Wahrheit ist heute klar erkannt. Im Norden Frankreichs, in der Isle de France und der Pikardie, wurde zuerst die Aufgabe klar erkannt und gelöst, und die Grabkirche der französischen Könige in St. Denis, 1140 durch den Abt Suger begonnen (leider durch späteren Neubau ersetzt), ist der erste rein gotische Bau.

## 1. Wesen der Gotik.

Die Aufgabe war eine bloße Baumeisterfrage, die bessere Einwölbung der Basilika, eigentlich nur des Mittelschiffs. Kein Mensch hätte sich träumen lassen, daß von diesem Punkte aus alle bisher gültigen Kunstgesetze umgestürzt und alle Gattungen des Kunstschaffens in neue Bahnen gedrängt, gotisiert würden. Indes, die Zeit war reif, um ein Wunder zu vollbringen, einen Traum zu verkörpern, woran der rechnende Verstand und die himmelstürmende Sehnsucht, der treueste Natursinn und die volle Vergeistigung des Steines gleichen Anteil haben. Rein baukünstlerisch betrachtet sinkt vor der Gotik alles ins Unbedeutende, was die Antike und die Renaissance geleistet, und der Stimmungszauber, der Gemütseindruck eines gotischen Domes ist schlechthin unvergleichbar und hinreißend. Wir empfinden darin eine Dichtung, einen Hymnus in Stein.




116. Kathedrale von Amiens. Strebewerk.

Und doch ist der

Kern der Sache nur die Wölbungsfrage, die durch einen glücklichen Griff, durch die Verbindung des Kreuzrippengewölbes mit dem Spitzbogen und dem Strebewerk gelöst wird (Abb. 116). Diese drei Konstruktionsmittel waren früher schon in der Stille, vereinzelt, ohne rechtes Ziel probiert und ausgebildet worden. Es wird auch dem Laien einleuchten, daß ein Gewölbe leichter und haltbarer wird, wenn man erst ein Gerüst, einen Unterzug, sozusagen gebogene Steinbalken vorwölbt, die das Joch außen begrenzen (die Schild- und Gurtbögen) und diagonal von Ecke zu Ecke durchschneiden (die Kreuzrippen). Auf solcher Unterlage kann der Maurer dann ohne Schalung aus freier Hand und mit ganz dünnen Steinen die „Kappen“ auswölben (Abb. 116e). Der Schnittpunkt der Rippen (Schlußstein) muß dabei schwer genug sein, um nicht durch die Spannung emporgetrieben zu werden. Das ist das Kreuzrippengewölbe. Von großem Wert ist es aber dabei, daß die Scheitel wagrecht liegen, mit anderen Worten, daß die Schild- und Gurtbögen gleiche Höhe haben. Hierzu dient der Spitzbogen. Er gestattet, über jeder Grundlinie Bögen von beliebiger Höhe zu errichten, und befreit das Kreuzgewölbe vom quadratischen Joch, gestattet, Rechteck-, Dreieck- und Trapezfelder mit gleicher Leichtigkeit zu überdecken. Ist nun alle Last in den Rippen gesammelt, so genügt es, sie bei ihren Anfangspunkten, an den Ecken zu unterstützen, wo sich die Kräfte in senkrechten Druck und seitlichen Schub zerlegen. Den Druck war man schon sehr lange gewohnt, durch Wandvorlagen, Pfeiler und Säulen aufzufangen, den Seitenschub teilweise auch durch gewölbte Emporen. Jetzt trat dafür das Strebewerk ein, ein Strebebogen (Abb. 116c), der die Schublinie über das Seitenschiff hinweg auf einen weit nach außen springenden Strebepfeiler (Abb. 116a) und darin zu Boden leitet. Hierdurch ist nun das Bauwerk zerlegt in ein tragendes Gerüst und füllende Mauern, die beliebig, bis zur äußersten Grenze erleichtert, in Riesenfenster aufgelöst werden können. Der Massenbau ist durch den Gliederbau ersetzt: Knochen, Sehnen und Haut.

Dieser Grundsatz ergreift nun alles, bringt Leben, Bewegung, Gliederung in die tote Masse. Der Stein verleugnet seine Natur und wird lebendig. Die Pfeiler zerlegen sich in Schäfte, die wie Rohrbündel zusammenstehen, die Kapitäle werden natürliche Laubkronen, die Fenster bekommen ein Rahmenwerk von Sprossensäulchen und Maßwerk, welches kunstvoll in sich verspannt und verstrebt ein Baugerüst im kleinen darstellt; die Bögen und Rippen lösen sich in Stäbe und Kehlen auf. Selbst das Strebewerk, an sich so plump und unschön, wird in Zierformen umgebildet. Der Strebepfeiler wächst in ein Türmchen (Fiale) mit Säulen und Spitzdach aus, aus welchem die „Kreuzblume“ emporblüht (Abb. 116b). Auf den Schrägen, den Giebelleisten, sprossen Blattknöpfe (Kriechblumen, Krabben), die Wasserspeier werden zu Tieren, Menschen, Drachen, die das Wasser aus offenem Rachen sprudeln. In den Hohlkehlen der Simse siedeln sich Blattreihungen an. Die Portale rücken mächtig aus der Mauer vor, kleine Gebäude für sich, mit Säulchen, Bildnischen, feingliedriger Bogenwölbung und freiem Giebel, der sich als „Wimperge“ selbständig macht und über die Fensterschlüsse, vor die kleinen Dächer und überall sonst hingesetzt wird, wo ein steigender Aufsatz nötig scheint. Der Schrecken vor dem Leeren ist so groß, daß schließlich



117. Dom zu Köln. Inneres.

eine eigene Kunst der Verblendung und Füllung entsteht. Innen und außen werden tote Mauern mit Säulchenstellungen, Maßwerken und Wimpergen überzogen, fast eingesponnen, und wo gar nichts anderes paßt, wie bei den Untersichten von Bögen, da werden wenigstens Nasen und Lilienreihen angeheftet. Schließlich muß auch der Mensch in den Kreis der Bauzier treten. Zunächst füllen sich die Nischen und Portale mit Standbildern von Heiligen, dann schuf man in Frankreich eine quer über die Fassade gehende Säulchenstellung mit Bildsäulen, die „Königsgalerie" (Abb. 117). Dann fand sich an den Strebepfeilern Platz, um zierliche Bildhäuschen, offne Fialen mit Figuren anzukleben, wie auch innen an den Bündelpfeilern, auf Konsolen und unter Baldachinen noch zahlreiche Heilige Platz finden. Den letzten Ausdruck der gotischen Stimmung, der Sehnsucht, die alle Glieder belebt, nach oben zieht, finden wir im Turmbau. Wie sich da die schwere Masse erleichtert, verflüchtigt, mitstrebende Glieder zurückläßt, schließlich in einer durchbrochenen Steinpyramide gen Himmel reckt, das ist doch nur als stolze Huldigung des Irdischen vor dem Ewigen zu begreifen. Die alten Griechen würden ihre klugen Köpfe gewaltig schütteln, wenn sie solche Keckheiten und Überschwänglichkeiten sehen könnten. Ganz nüchtern betrachtet steigt aber die Achtung vor gotischer Arbeitsfreude. An Baustoff ist etwa die Hälfte gespart, an Meißelarbeit doch das Fünf- und Zehnfache geleistet. Der Zukunft ward damit freilich eine Unterhaltungslast aufgebürdet, welche ganz außer Verhältnis zum überdeckten Raum steht.

Indes auch die Raumwirkung ist eine ideale, unschätzbare Größe, die mit allen Opfern nicht zu teuer erkauft ist (Abb. 117). Welche Höhen, Weiten und Tiefen! Der Strebebogen, nötigenfalls doppelt übereinandergesetzt, erlaubt das Mittelschiff so hoch zu führen, daß das Auge jeden Maßstab verliert. Und ebenso in die Länge. Hier ist der romanische Stützenwechsel überwunden. Die Rechteckfelder reihen sich gleichförmig mit ihren Pfeilerbündeln und Gewölben scheinbar endlos aneinander, bis die Bewegung im Chorumgang sich begegnet, sich staut und zurückflutet. Die Durchblicke nach den Seitenschiffen, die Überschneidungen, der Licht- und Schattenwechsel bieten Schönheitswerte von unerschöpflichem Reiz, und man kann tagelang in Notre-Dame zu Paris oder im Kölner Dom wandern, ehe man die volle Sättigung spürt.

Die Gotik war die Kunst der großen Kathedralen, wo das Riesenmäßige sich entfalten konnte. Und es gewann durch sie neue Mittel, alles Dagewesene zu überbieten. Zunächst wachsen sich die Chöre aus, drei oder fünfschiffig und fast so lang wie das Schiff, das Chorhaupt noch mit einem Kapellenkranz besetzt. Dreischiffige Querhäuser sind keine Seltenheit. Und der Blick geht ursprünglich frei durch die gewaltigen Hallen. Die Abschließung der Chöre durch Lettner, die Umfriedigung der Binnenchöre durch Chorschranken ist erst spätere, raumstörende Unsitte, um den singenden Kanonikern eine „Kirche in der Kirche" zu schaffen. Den Sinn des Ganzen begreift man erst, wenn an einem großen Kirchenfest die Tausende der Andächtigen, der Wallfahrer Kopf an Kopf stehen, die Altäre umlagert sind, die Prozession der Kleriker, vom Hochaltar ausgehend mit Fahnen, Weihrauch und Weihwedel das Hauptschiff, die Seitenschiffe, den Chorumgang durchzieht und die alten lateinischen Hymnen mit den Rauchwolken zum Gewölbe steigen. Es ist alles zugeschnitten auf einen Gottesdienst großer Massen in sinnbildlich-geheimnisvoller Form. Die Predigt hat hier keine Stätte. Kanzel und Gestühl fehlen ganz oder sind erst nachträglich, im 15. Jahrhundert, zur Zeit der großen Bußprediger, eingebracht, und es ist immer nur ein kleines Häuflein, welches das gesprochene Wort im Widerhall der Räume vernehmen kann.

## 2. Die Gotik in Frankreich.

Die frühgotischen Kathedralen Frankreichs, die Familie, welche sich an St. Denis unmittelbar anschließt, haben auch im Aufbau noch eine gewisse Überfülle und rückständige Eigenheiten. In Sens, Senlis, Noyon (1148), Lâon (1191) und in den Chören von Notre-Dame zu Châlons, Vézelay, St. Rémy zu Reims findet sich noch der viergeschossige Aufriß: Pfeilerarkade, Empore, Triforium, Fenster, dabei das sechsteilige Gewölbe und Stützenwechsel von starken und schwachen Pfeilerbündeln. In diesen Bahnen geht auch das Nationalheiligtum der Franzosen, Notre-Dame zu Paris (1163—1235), durchaus fünfschiffig mit mächtigen Rundpfeilern und einer vielbewunderten Fassade. Die volle Reife tritt erst in der nächsten „Epoche der großen Kathedralen" unter der glänzenden Regierung Philipp Augusts (1180—1223) ein. In Chartres (1194—1260) ist zuerst das vierteilige Kreuzgewölbe und die Gleichheit aller Stützen durchgeführt, die Empore ausgeschaltet, die Einzelformen so frisch und saftig wie junge Blüten. In der Krönungskirche der fran-



118. Kathedrale zu Reims.

zösischen Könige, der Kathedrale zu Reims (1213—41) (Abb. 118), erreichen die Maßwerke und die Fassade die volle Meisterschaft. Sie gilt als „Königin der französischen Kathedralen". Endlich in Amiens (1218—68) ist das klassische, viel nachgeahmte Schulmuster erstanden, wovon wir eine „verbesserte Kopie" im Kölner Dom besitzen. Die Blüte der Hochgotik war kurz. Schon im nächsten Menschenalter zeigten sich Spuren der Überspannung und Erschlaffung. Die Kathedrale in Beauvais (1225—1272) sollte an Kühnheit




119. Ste. Chapelle in Paris.

und Größe alles übertreffen. Mit Mühe ward der Chor vollendet, doch stürzten die Gewölbe bald zusammen. Man mußte bei der Erneuerung die Stützen verdoppeln. Ein Kleinod geringen Maßstabs aber edler Schönheit ist die St. Chapelle im Justizpalast zu Paris (1243—48) (Abb. 119). Die Spätgotik des 14. Jahrhunderts, wo Frankreich durch allerhand Mißgeschick tief gebeugt wurde, ist lehrhafte Überspannung. Die Meister dieser Zeit wollen zeigen, daß sie alles noch feiner, leichter, künstlicher können als die Vorfahren. Ein Beispiel ist die Kathedrale zu Metz seit 1330. Die Spätgotik des 15. Jahrhunderts ist dekorative Zersetzung. Die Formen verlieren ihr Ansehen als Bauglieder, der Stein selbst wird als weiche, bildsame Masse wie Holz oder Lehm behandelt. Am deutlichsten ist der Verfall der Gesinnung in den Arkaden und Maßwerken sichtbar. Die Stützen gehen jetzt ohne Kapitäl in die Bögen und Rippen über wie ein vom Tischler gehobeltes Rahmenwerk. Und die klaren geometrischen Kreis- und Paßformen des Maßwerks werden zu gedrückten, züngelnden Flammen (stil flamboyant).



120. Dom zu Köln. Südansicht.

Die übrigen Länder Europas sind wenigstens im 13. Jahrhundert Kunstprovinzen Frankreichs. Am selbständigsten und reichsten ist die Entwicklung in Deutschland.

## 3. Die Gotik in Deutschland.

In Deutschland hatte die Gotik das hartnäckige Widerstreben gegen das Strebewerk zu überwinden. Seit Anfang des 13. Jahrhunderts folgen sich die wellenartigen Einbrüche ohne großen Erfolg, bis um 1250 der volle Sieg wie mit einem Schlage errungen ist. Aus den ersten, vereinzelten Nachahmungen auf deutschem Boden können wir die französischen Hütten feststellen, wo die Meister sich gebildet und ihre Muster geholt hatten. Lâon war der bevorzugte Platz; von hier ist der Domchor in Magdeburg (1208) abhängig, der erste mit Umgang, Empore und Kapellenkranz, doch ohne Streben. Dann der Dom zu Limburg (1220—35) bei genauer Anlehnung durchaus deutsch, doch ohne Streben; die Fassade des Doms in Halberstadt und die durchbrochenen Westtürme in

Bamberg und Naumburg. In Soissons und Umgebung ist die Schule für die beiden ersten reingotischen Kirchen, Liebfrauen in Trier (1227—73) und St. Elisabeth in Marburg (1235—83). Aber vergleicht man beide — in Trier ein Zentralbau mit zweigeschossigem Aufriß, in Marburg eine dreischiffige Hallenkirche mit Querhaus, dies wie der Chor polygon geschlossen — wie selbstherrlich sind da die neuen Formen bemeistert.

Es folgt nun eine kleine Gruppe, welche die volle französische Kathedrale ohne Abstriche verpflanzte, meist nach dem Muster von Amiens. So zuerst der Dom in Köln (Abb. 120), dessen Chor (1248—1322), von Meister Gerhard entworfen, fünfschiffig mit gewaltigem doppelten Strebewerk die maßlose Überwucherung des Außenbaues recht deutlich macht. Das dreischiffige Quer-, das fünfschiffige Langhaus und die doppeltürmige Fassade blieben trümmerhaft liegen, bis 1842 der Weiterbau begann, 1880 eingeweiht, nun der Stolz der Deutschen. Die strenge Gleichheit und Wiederholung aller Glieder wirken etwas kalt, auch an der überreichen Fassade, die doch in der Auflösung der Massen vom Boden ab, in der scharf betonten und halb verhüllten Längs- und Querteilung, in der verschleierten Überleitung ins Achteck der durchbrochenen Helme nicht ihresgleichen auf der Welt hat. Bescheidener dann die Abtei Altenberge (1255) und St. Viktor in Xanten 1263. An den Neubau von St. Denis (1231) lehnt sich das Langhaus des Straßburger Münsters (1250—70) an, unübertroffen an innerer Raumschönheit. Die gepriesene Fassade ist freilich nur zufällig, durch Unverstand geworden. Der Entwurf Erwins war viel strenger und feiner, mit einer zweiten vorgeblendeten Fassade aus freiem Stab- und Maßwerk, aus welcher sich die Doppelhelme entwickeln sollten. Das ist später durch ein rohes Obergeschoß völlig gestört, der einzige Nordhelm eine spätgotische Künstelei von Johann Hültz (1419—39), aus vier Wendelstiegen entwickelt.

Viel größer ist die Zahl der Neubauten, welche von vornherein tüchtige Abstriche an der Musterkathedrale machten, das Triforium, Chorumgang und Kapellenkranz, womöglich auch den Strebebogen preisgaben und nur durch die Formenfrische die französische Schulung verraten: die Bruderchöre in Pforta und Naumburg (West) um 1250, die Ritterstiftskirche in Wimpfen a. B. 1263, der Dom in Freiburg 1253 und in Regensburg 1275 und alle Klosterkirchen der Franziskaner und Dominikaner, die eine vereinfachte, entkleidete, entblätterte Gotik rasch selbst in den Kleinstädten des Ostens einbürgerten. Aber während die Kathedrale im deutschen Binnenland mit einer Niederlage endete, eroberte sie sich auf dem Seewege eine neue Provinz im sog. „wendischen Quartier", in den Hansestädten Lübeck (Marienkirche 1270—1310), Rostock, Wismar, Stralsund, Greifswald, wo wir überall großzügige Anlagen mit Chorumgang und Kapellenkranz finden.

## 4. Die deutsche Spätgotik.

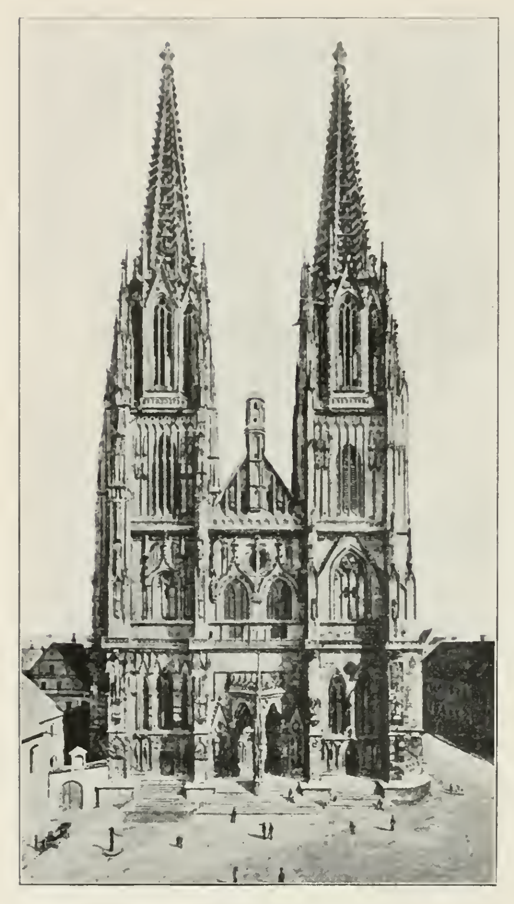
Seit etwa 1300 war der Zusammenhang mit dem Mutterland der Gotik gestört, die deutsche Kunst sich selbst überlassen. Und man spürt das alsbald im einzelnen. Die Bauglieder, Säulen, Maßwerke, vor allem das Naturlaub vertrocknen durch Verzierlichung und Verkünstelung. Das leitet auch hier die



121. Wiesenkirche in Soest.

Spätgotik ein. Aber neue Raumschöpfungen, neue Aufgipfelungen waren noch zu erfinden. Die Hallenkirche einerseits, der Turmbau andererseits machen den Ruhm der Spätgotik aus. Ein drittes ist die Umsetzung der Gotik in Backsteinformen.

Die Hallenkirche mit drei gleichhohen Schiffen ist eine alte, noch romanische Erfindung Westfalens, sozusagen eine oberirdische Krypta und mit den schweren gedrückten Tonnen- oder Kreuzgewölben des 12. und 13. Jahrhunderts ungemein häufig im Land der roten Erde. Hier war die Gotik eine wirkliche Erlösung. Die Pfeiler schießen mit der Decke empor, und die großen Fenster geben Licht. Es entsteht ein Raumbild, doppelt so frei als das der Basilika und dreimal einfacher im Aufbau. Denn die inneren Gewölbe halten sich selbst durch Gegendruck, die äußeren lassen sich durch bloße Strebepfeiler abstützen. Und bald fand man (im Backsteingebiet) die glückliche Auskunft, die Streben nach innen zu ziehen, wodurch der zerklüftete Außenbau ganz vermieden, innen aber, zwischen den Streben, eine Menge Privatkapellen für Geschlechter und Zünfte gewonnen wurden, darüber ein Laufgang zur Begehung der Fenster. Dem geistreichen Kopfe, der St. Elisabeth in Marburg in reiner Hallenform erdachte, gebührt eine Bürgerkrone. Ganz Hessen (Haina, Wetzlar, Wetter, Alsfeld, Friedberg u. a.) und Westfalen (Wiesenkirche in Soest u. a., Abb. 121) folgten ihm nach. Den Weg nach Süddeutschland bahnte der Hallenkirche Heinrich Parler von Köln, der Stammvater einer weitverzweigten und verschwägerten Baumeisterfamilie. Seine Neuerungen sind völlige Abstoßung der Querhauses,



122. Dom in Regensburg.

Hallenschiff und Hallenchor mit Umgang, Kapellen zwischen den Streben mit glatten Außenmauern. Der Raum ist somit ganz einheitlich und um so durchsichtiger, als zu Stützen schlanke Rundpfeiler gewählt sind. Das erste Denkmal ist die Kreuzkirche in Gmünd (1351—1410), in rascher Folge schließen sich die schwäbischen, fränkischen, bayerischen Reichsstädte an, Schwäbisch-Hall, Eßlingen, Nördlingen, Dinkelsbühl, Nürnberg (Frauenkirche 1348, Sebalduschor 1369, Lorenzchor 1439). Besonders licht und kühn ist die bayerische Backsteingruppe (in Landshut, Ingolstadt, München). Von Franken springt die Form nach Obersachsen über, wo sich in den jungen Bergstädten Annaberg, Schneeberg, Chemnitz, Zwickau u. a. eine glänzende, zierfreudige Nachblüte der Gotik entwickelt. Ein merkwürdiges Zwischenspiel gaben die jüngeren Parler, die Söhne Heinrichs, durch eine verkünstelte Erneuerung der Basilika und des Strebewerks, Johannes am Münsterchor in Freiburg 1359, Peter am Dom in Prag (1344 von Matthias v. Arras begonnen), an St. Bartholomäus in Kolin 1360 und St. Barbara in Kuttenberg 1380, während sonst in Österreich der Hallenchor altheimisch ist und selbst die Wiener Kathedrale, St. Stephan, ein (schlecht beleuchtetes) Hallenschiff hat.

In der Entwicklung von Prachtfassaden hatten sich die Franzosen als Meister erwiesen, im Turmbau waren sie stecken geblieben. Diese Aufgabe haben die Deutschen unter riesiger Höhensteigerung und völliger Auflösung der Massen zu aller Welt Bewunderung gelöst. Zunächst eintürmig. Das vollendete Muster ist der Münsterturm zu Freiburg (um 1340) mit dem ersten durchbrochenen Helm, nachgeahmt in Eßlingen und Reutlingen, aufs äußerste gesteigert beim Münsterturm zu Ulm. Dann auch zweitürmig beim Dom in Magdeburg, in Regensburg (Abb. 122) und, wie schon bemerkt, am glänzendsten in Köln.

Die Einführung des Backsteins im steinarmen Osten Deutschlands war eine Großtat. Sie ermöglichte erst, am künstlerischen Wettbewerb teilzunehmen, und wird nicht dadurch verkleinert, daß die Kunst des Ziegelbrennens zugleich mit einer fertigen Formensprache seit 1150 aus der Lombardei übertragen

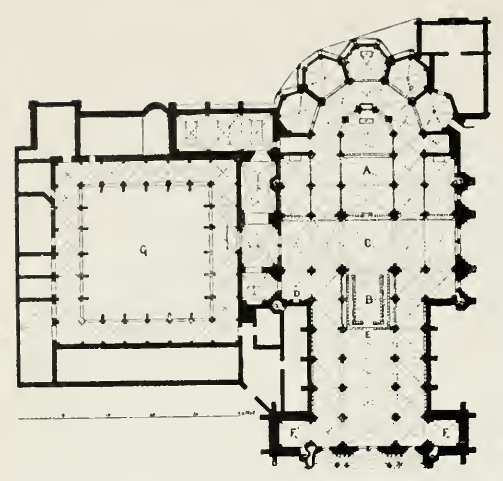


123. Trinitatiskirche und Annenkapelle in Danzig.

wurde. Prämonstratenser und Zisterzienser waren daran stark beteiligt. Ihre romanischen Kirchen in Jerichow, Dobrilugk, Lehnin zeigen die lombardischen Ziermittel, Rund- und Kreuzbogenfriese, Konsolsimse, Stromschichten, Wandlisenen, Rundstäbe und Trapezkapitelle, ganz fertig, ohne Vorstufe und ohne Entwicklung. Die Gotik stellte den Backstein vor eine schwere, scheinbar unlösliche Aufgabe. Zwar alle Wölbungen und Konstruktionen waren mit dem handlichen, festen Material leichter auszuführen, aber all die Kunstarbeit, die Vorkragungen, freien Endigungen, die Maßwerke, die Bildnerei, der freie Laubschmuck waren weder zu formen noch zu brennen. Der Ausweg lag in einer bescheidenen Gliederung mit Vervielfältigung der Kehlen, Stäbe, Krabben usw. und in Flächenmustern, Gitterfriesen, wie sie besonders an Portalen, Strebepfeilern und Giebeln, hier selbst in freier Luft, Verwendung finden (Abb. 123). Auf diesem Wege finden wir zuerst die Giebelfassade in Chorin 1272, reicher die Marienkirche in Neubrandenburg 1298 und in Prenzlau 1325, am reifsten St. Kathrinen in Brandenburg 1381. Aber oft ist der Wert ganz in der großen und freien Raumentwicklung gesucht, die, wie bemerkt, die Hallenform mit eingezogenen Streben verleiht (Dom und St. Marien in Stendal, die mächtige Marienkirche in Danzig mit dreischiffigem Querhaus, Kloster- und Deutschordenskirchen in großer Zahl).

## 5. Die Gotik in England.

Die englische Gotik war mehr ein Seitenschoß als ein Zweig der französischen, früh selbständig und eigensinnig, gleichgültig gegen die schwungvolle Weiterbildung des Baugerüstes in Frankreich und Deutschland. Dies stand seit der Normannenzeit ziemlich fest, damit das Raumbild. Es ist grundsätzlich ein anderes als auf dem Festlande: man liebt die riesige Länge bei geringer Breite und Höhe, schlichte, glatte Chöre, in der Mitte ein, manchmal



124. Grundriß der Kathedrale in Leon.

zwei Querschiffe, einen tüchtigen Vierungsturm, eine breitgelagerte Westfront. Der Stilwechsel liegt in der Umkleidung dieses Kernes, und die Engländer unterscheiden danach drei Stufen: das Lancet oder early english 1190—1245, das Decorated 1245—1390, das Perpendicular 1390—1560. Das Lancet (Chor von Canterbury 1185, Lincoln 1209—35, Salesbury 1220—58) hat den dreigeschossigen Aufriß von Arkaden, Emporen oder Triforien und Fenstern, die Geschosse scharf betont, die Fenster klein und zahlreich, ebenso die Säulchenstellungen, auch da, wo sie überflüssig sind, durch gehäufte Spitzbögen in bunter Mischung belebt und verkuppelt. Die Zierformen sind fein, sauber, spitz. — Das Decorated (Westminster 1245, Exeter 1280, York 1335) macht sich kenntlich durch die Stern- und Fächergewölbe, die großen Fenster mit Stab- und Maßwerk, das Maßwerk aber sogleich in Gitter- oder Rauten- und Wellenlinien (das Flowing). — Das Perpendicular (Winchester 1393, Langhaus von Canterbury 1390, St. Georgskapelle in Windsor 1460—83, Kings College in Cambridge 1472 bis 1530) ist von der senkrechten Linie beherrscht. Die Säulen schießen gleich bis zur Decke, die Wandgliederung wird schreinerartiges Rahmenwerk. Als Gegengewicht dient der ganz flache Tudorbogen oder das gerade Stabwerk. In den Giebeln oft ganz große Fenster. Die Lust am Gewölbe erlahmt. Man macht Fächergewölbe aus Holz mit durchlaufendem Scheitel oder zeigt wieder die offenen Dachstühle, wie sie in den Hallen der Schlösser seit der Normannenzeit fortlebten. Vom französischen Schulstandpunkt ist vieles zu tadeln, als germanische Rassenkunst wird man die englische Gotik um so höher achten.



125. Kathedrale in Burgos.

## 6. Die Gotik in Spanien.

Spanien ist auch in bezug auf den Kirchenbau das Land voller Rätsel und Wunder. Das Volk war stolz, träge, spröde, verschlossen, öffnete aber in Kunstsachen dem Fremden alle Türen. Wie das Maurische als Mudejar fortwuchs, sahen wir oben. Und so amtierten die Bischöfe unbefangen jahrhundertelang in Moscheen (wie in Cordoba), und ganze Provinzen wußten kaum, wie eine christliche Kirche aussah. Wie Oasen in einer Wüste erscheinen die königlichen Kathedralen in Toledo und Valencia, rings umher ist nichts. Und als die Gotik, von Franzosen, Niederländern, Deutschen gebaut, wenigstens den großen Städten reichlicher beschert wurde, begegnete sie einem Unverstand ohnegleichen. Echt spanisch ist nämlich die völlige Vernichtung des Innenraumes durch zwei Einbauten, den Coro (Priesterchor) inmitten des Langhauses, vorn durch ein Gitter, seitlich durch hohe Schranken umschlossen, und die Capilla mayor (das Altarhaus) an der Stelle des Binnenchors, ebenso umschrankt, mit einem riesigen Retablo schließend. Zwischen beiden die Vierung und ein Gang (Trascoro). Der Gottesdienst vollzieht sich wie ein tiefes Geheimnis, ungesehen, kaum gehört. Fürs Volk sind die Kapellenreihen, die das Langhaus umziehen. Bezeichnend ist ferner die Lichtarmut. Nur auf den Altar fällt durch die Kuppel des Vierungsturmes (Cimboro) ein besseres Licht. Die französischen Gotiker führten das Schema der großen Kathedrale unter König Ferdinand den Heiligen mehrmals aus, in Burgos 1221, in Toledo 1227 und in Leon (Abb. 124). Aber dem spanischen Geiste angemessener sind die späteren großen fünf- oder siebenschiffigen Hallen z. T. ohne Chor, in Sevilla 1403, Salamanka 1509—60, Segovia 1522—90, Granada 1521 in Renaissance vollendet, und Zaragoza, die schon mehr als Moscheen gedacht sind. Was nun aber diese Bauten in wahre Gedichte verwandelt, ist die betäubende Fülle von Zier- und Bildwerk, womit die Schranken und Säulen, die Fassaden, Portale, Türme (Abb. 125) und Kreuzgänge eingesponnen werden. Das gotische verkümmerte Laub (estilo florido), die Bildhäuschen und Maßwerke, vermischt mit den wildesten Renaissanceornamenten des Goldschmiedestils (estilo plateresco) und den Ausläufern des Mudejar, bilden ein abenteuerliches Gemenge, das eben nur durch maßlose Häufung den Sinn gefangen nimmt.

## 7. Die Gotik in Italien.

Nach Italien wurde eine bescheidene Gotik durch die Zisterzienser eingeführt (Fassanova 1187—1208) und von den Franziskanern zu großen Predigtkirchen (oft noch mit Holzdecken) umgearbeitet (Sta Croce in Florenz 1294 bis 1330). Die italienische Baugesinnung verfolgt mit sparsamen gotischen Mitteln ungotische Ziele, die sich in folgenden Eigenheiten aussprechen: Weiträumigkeit statt Höhenräumigkeit, weite Arkadenstellung mit quadratischen Gewölben im Mittelschiff, hohe Seitenschiffe, die das Strebewerk beschränken oder ganz unterdrücken, dafür die fatalen eisernen Zugstangen, schmuckreiche Giebelfassaden ohne Türme, Gliederung nicht durch bauliche, sondern durch plastische oder malerische Mittel (Verkleidung des Backsteinkernes mit mehrfarbigem Marmor); wie denn oft Maler und Bildner die Bauten leiteten. So waren für die toskanische Gotik bestimmend Giovanni Pisano, der in Pisa

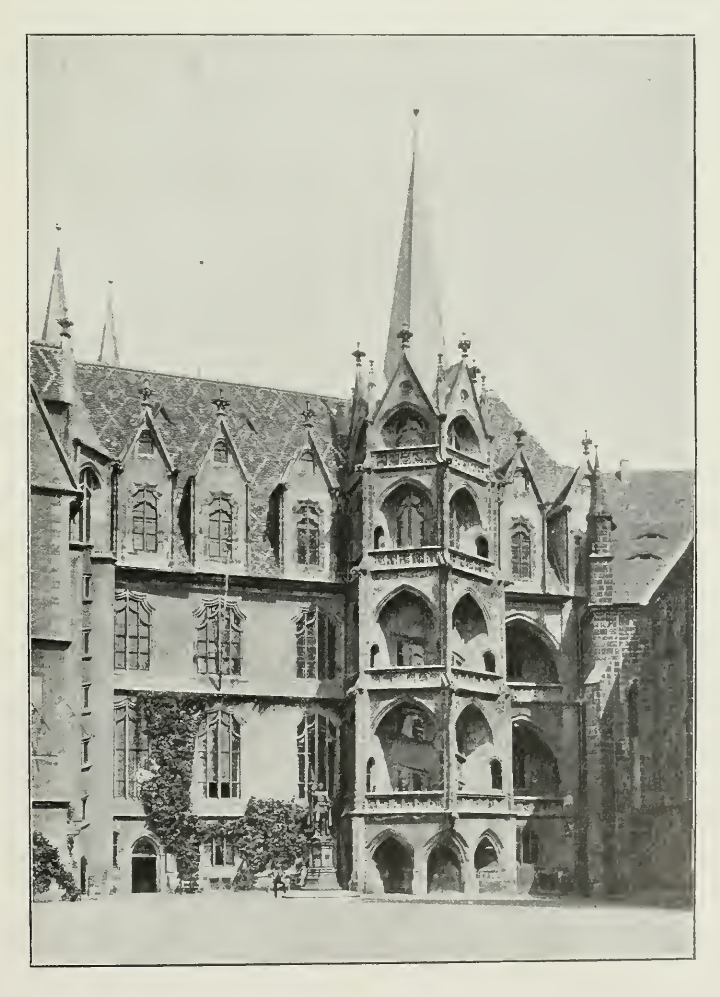


126. Dom zu Siena.



127. Dom zu Mailand.

den Camposanto (1278—83), in Siena den gesättigten, klangvollen Schmuck der Domfassade (1284) (Abb. 126) und die Verkleidung des Domes von Prato (1317) entwarf; und Arnolfo di Cambio, der in Florenz die Pläne für den Dom 1294 und Sta Croce bestimmte, beide groß, ernst, etwas öde, so auch die vielen Nachahmungen, Sta Maria novella (1278—1350), die „Braut“ Michelangelos, St. Petronio in Bologna (1388—1440), ein Plan überspannter Ruhmsucht, wie sie zwischen den Stadtrepubliken damals blühte. Nur das Schiff ist vollendet. Begann doch auch Siena einen Riesendom, wozu der vorhandene nur das Querhaus bilden sollte, seit 1348 Ruine geblieben. In der Domfassade von Orvieto (seit 1290) bewundert man „das größte und reichste polychrome Denkmal der Erde“. Aus gleicher Ruhmsucht erstanden auch die beiden großen lombardischen Bauten der Visconti, der Dom in Mailand, seit 1387 (Abb. 127), erst von Napoleon vollendet, ein Marmorgebirge von ausschweifender Pracht,



128. Albrechtsburg in Meißen.



129. Rathaus in Braunschweig.

und die Certosa bei Pavia (seit 1396), in Renaissance bis 1508 vollendet, die Fassade ein Prunkstück echt italienischer Zierbaukunst.

## 8. Die bürgerliche Gotik.

Die bürgerliche Baukunst war durch die Gotik in eine üble Lage gebracht. Ihre Grundsätze und Bauglieder ließen sich für einen Wohnbau mit niedrigen Geschossen gar nicht, ihre Gewölbe höchstens für Hallen und Säle verwenden. So blieben nur gewisse Einzelheiten als willkommene Gabe, die größeren, lichtreicheren Fenster, die feingliedrigen Portale, Friese, Balustraden, Giebel, Erker, vielleicht noch Türmchen, Dachreiter, offene Arkadengänge. Aber die Beispiele sind selten, von denen man sagen kann: der Kern, das Gerüst ist gotisch gedacht, in Stützen und Füllungen zerlegt. Meist ist das Gotische nur ein Äußeres, Zufälliges, und besonders in Deutschland liebt man es, bescheidene, ungegliederte Ansichten durch verstreute Schmuckmittel, sog. „Drücker" zu beleben.

Zwar treibt auch der Burgen- und Schloßbau noch die kräftigsten Triebe. Man kann an die trotzige Papstburg in Avignon, an die befestigte Inselburg Mont St. Michel in der Normandie, an die großzügigen Bauten Karls IV. in Böhmen (Karlstein 1348—65) und der Mark (Tangermünde), an das Landgrafenschloß in Marburg, an die gewaltige Bastille „s' Gravensteen" in Gent, an die künstlerisch wertvollste Albrechtsburg in Meißen (1471) (Abb. 128) erinnern. Nicht zu vergessen die Deutschordensburgen in Preußen, welche, voran die Marienburg, in musterhafter Weise die Wehrhaftigkeit mit einer fürstlichen Wohnlichkeit vereinigen. Aber der Schwerpunkt glitt doch merklich in das städtische Bauwesen hinüber. Geistliche Fürsten, reiche Abteien und Adlige



130. Rathaus in Tangermünde.

gründeten sich Stadtpaläste (Haus des Jaques Coeur in Bourges, 1443, Hotel Cluny 1490 in Paris). Die erstarkten Bürgerschaften schufen sich Wehr- und Nutzbauten von größtem Zuschnitt. Der Mauerring Nürnbergs mit den gewaltigen Torburgen aus Dürers Zeit gibt noch eine Anschauung von der Wehrhaftigkeit einer Reichsstadt. Und solche schwere Mauergürtel trugen selbst Mittel- und Kleinstädte. Der Bürgerstolz sprach sich dann weiter in den öffentlichen Bauten aus, in den Rat- und Kaufhäusern, Zunft- und Zeughäusern, in Schulen und Hospitälern. Das deutsche Rathaus hat sich aus der Verbindung einer Halle (Bürgersaal) mit der Gerichtslaube entwickelt. In Norddeutschland steht oft das Wahrzeichen der Stadtfreiheit, der Roland, davor (Bremen, Halberstadt, Stendal). Seine Blüte liegt erst im nächsten Zeitraum. Indes hat uns auch die Spätgotik glänzende Prunkstücke hinterlassen (in Ulm und Regensburg, in Wesel und Münster, in Neustadt a. O. und Braunschweig (Abb. 129), woran die Umarbeitung der gotischen Glieder für die breite Hausfassade oder den hochstrebenden Giebel vollkommen geglückt ist. Noch allgemeiner gelang dies freilich dem Backstein, der schon beim Kirchenbau auf eine bescheidene, aber sichere Gliederung mit strebenartigen Lisenen, Simsen,

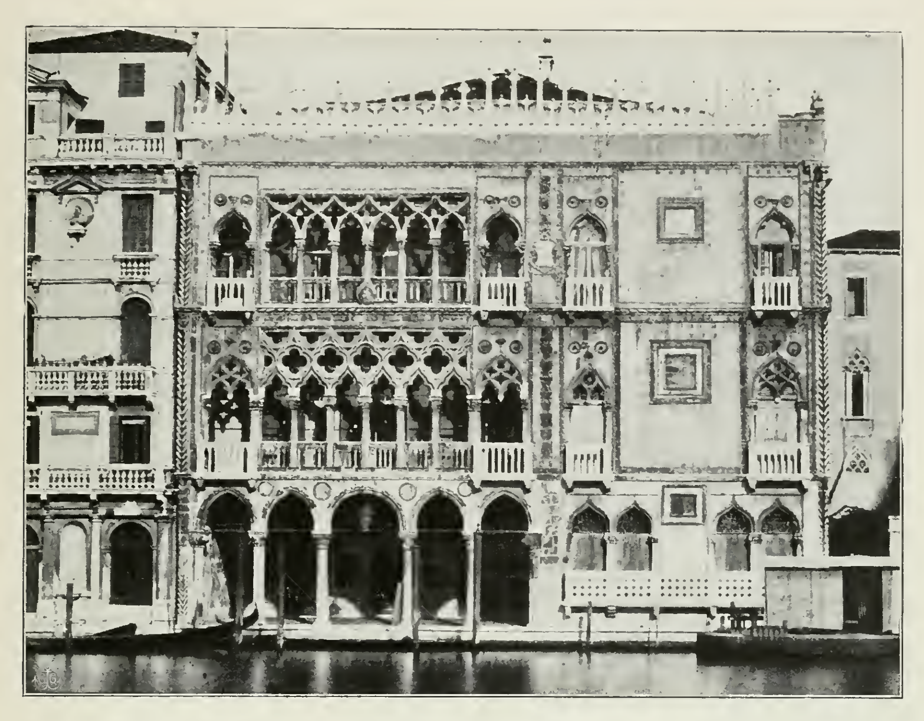


131. Nepomuksbrücke in Prag. Brückentürme der Kleinseite.

Fenstern und Ziergiebeln gewiesen war und diese Art ohne weiteres auf das Bürgerhaus übernehmen konnte. Die Schauseiten überwuchern zuweilen zu mächtigen Kulissen, hinter denen sich das Kleine verbirgt (Rathaus zu Lübeck, zu Stralsund). Aber wir haben Giebelhäuser der Ostseestädte (Greifswald), in Lüneburg ganze Straßenbilder, wir haben die Rathäuser zu Tangermünde (Abb. 130) und zu Königsberg i. N., woran sich die klarste und reinste Schönheit der Linien, des „Reliefs“ und der Ziermittel offenbart. Demgegenüber stehen einige der reizvollsten Gruppierungen, die scheinbar willkürlich oder zufällig geworden sind wie das Rathaus in Breslau oder die Ecke am Ratsturm in Prag.

Von den Zunfthäusern ist der Artushof in Danzig, die Trinkstube der Georgsbruderschaft (1479) bei weitem das vornehmste Beispiel. Von Toren verdienen die im Backsteingebiet das Holstentor in Lübeck, die Stendaler und Tangermünder Tore Erwähnung, die schönste der Brücken ist die Nepomuksbrücke in Prag (Abb. 131), beiderseits mit malerischen Tortürmen besetzt. Am leichtesten waren der Gotik öffentliche Denkmäler mit Fialenaufbau oder Brunnen nach Art einer Turmspitze (der schöne Brunnen in Nürnberg 1385).

Will man indes die Wucht und Kraft der bürgerlichen Gotik auf ihrer Höhe sehen, so muß man die belgischen Städte durchwandern. Hier waren es die Niederlagen des Gewerbefleißes, die Tuchhallen (zu Ypern und Brügge) und die Rathäuser (zu Brügge 1376, zu Löwen 1447, zu Brüssel 1404), überragt oder begleitet von einem mächtigen Uhrturm (Belfried), an denen die Auflösung der Mauern innerhalb des Geschoßbaues schrittweis bis zur Vollendung gedieh. Das Rathaus in Löwen, das alte Schatzhaus der Normandie, jetzt Palais de Justice in Rouen halten den Vergleich mit jeder Kathedrale aus. Ebenbürtig reihen sich die „Hallen“ englischer Schlösser (Hampton Court 1536) und Schul-



132. Cà d'oro in Venedig.

häuser in Cambridge und Oxford (All Souls College 1440) an. — Angesichts dieser Denkmäler darf man zweifeln, ob die Renaissance den nordischen Völkern höhere Kunstwerte zu bringen hatte. Wir erkennen vielmehr mit den englischen Bahnbrechern der modernen Baukunst (Morris, Ruskin, Norman Shaw) eine unheilvolle Störung und Unterbrechung der volkstümlichen Entwicklung.

Demgegenüber ist die Gotik Italiens doch in den Kinderschuhen geblieben. Die hochgefeierten Stadtpaläste von Florenz und Siena sind Steinkästen mit hübschen Fensterreihen und wuchtigen Zinnenkränzen, etwas freier ihre Hallenhöfe und die paar offenen Hallen (Loggia dei Lanzi in Florenz 1376). Auch das Prunkstück Venedigs, der Dogenpalast, ist trotz aller Massenbewunderung ein baulicher Widersinn, unten die doppelten offenen Hallen, oben die schwere ungegliederte Mauermasse. Besserer Verstand und Schönheitssinn kommt in den Adelshäusern am Canale grande, der Cà d'oro (Abb. 132) und ihren Verwandten mit den zierlichen Säulenbogen zutage. Aber auch dies ist doch nur ein verschwindend kleiner Ausschnitt aus dem Formenschatz der Gotik, der sich in Oberitalien wenigstens einmal würdig offenbart, am Ospidale in Mailand mit den reichsten und zierlichsten Fenstern, die sich in Formsteinen bilden ließen. Aber die beste Gotik Italiens dürften die Denkmäler der Skaliger in Verona sein, das letzte Can Signorios (1375) das prächtigste, ein kleiner Ruhmestempel des ruhmlosen Fürsten.

Achtes Kapitel.

# Bildnerei und Malerei im Mittelalter.

## I. Die Plastik.

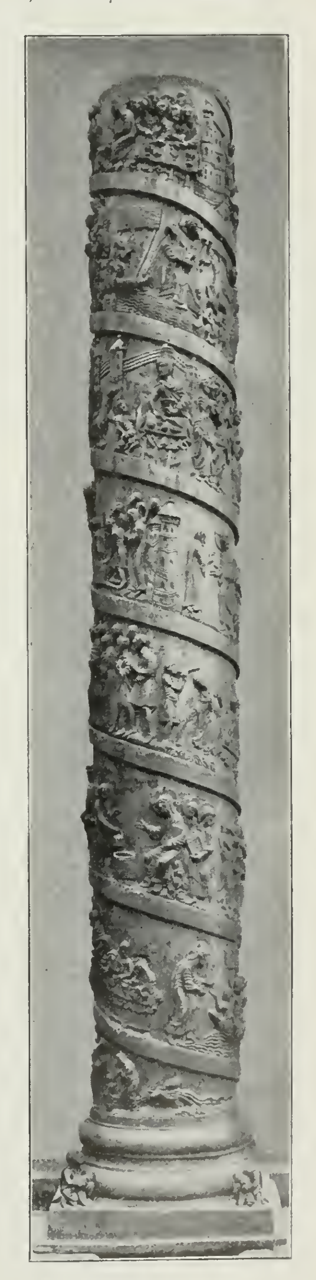
### 1. Die Anfänge in Deutschland.

In karolingischer und sächsischer Zeit ist die Großbildnerei fast tot, und im Kleinbetrieb, in Elfenbein- und Goldschmiedearbeiten, wird das Erbteil der Antike, durch beständige byzantinische Einfuhr gestärkt, langsam aufgezehrt. Die Elfenbeine, Buchdeckel und Reliquienkästchen, wie sie aus den französischen Schulen von Tours, Poitiers, Sens, Reims und den deutschen von Metz, Trier und St. Gallen (Tutilotafeln von 912) hervorgingen, erreichen oft einen erstaunlichen Formenadel, auch im Akanthuslaub der Umrahmungen (Abb. 133). Für die Edelschmiedekunst, die jetzt mit etwas barbarischer Freude an Glanz und Schimmer mit massenhaft aufgesetzten edlen Steinen, bunten Glasflüssen, Filigranfüllungen und aus Goldblech getriebenen Figuren arbeitet, sind die Werkstätten vom Reims, Trier, Reichenau und Essen die beherrschenden Mittelpunkte. Aus der Reimser gingen u. a. die Altarumkleidung von St. Ambrogio in Mailand, das „Paliotto d'oro“ hervor, 835 von Meister Wulfwin geschaffen, der Deckel des „goldenen Buches“ (Codex aureus) aus St. Emmeram und das Feldaltärchen König Arnulfs (jetzt beide in München). Die Trierer Werkstatt unter Bischof Egbert (977—993) brachte den Ziermitteln den feinen



133. Karolingisch-französischer Buchdeckel um 900. Nat.-Bibl. Paris.

byzantinischen Zellenschmelz. Die Hauptwerke sind der Andreastragaltar in Trier mit dem Fuß des Heiligen, der Deckel des Egbertevangeliars in Gotha und die alte deutsche Kaiserkrone (in Wien). Die Reichenau ist mit der Altartafel Ottos III. im Münster zu Aachen (um 1000) und der Altartafel Heinrichs II. aus dem Münster in Basel um 1020 im Clunymuseum zu Paris glänzend vertreten. In Essen entstanden die zwei Prunkkreuze des dortigen Domschatzes. Auch in Hildesheim machte man unter B. Bernward ähnliche Sachen. Aber das Streben dieses seltenen, vielgereisten und baufreudigen Mannes (s. S. 93) ging doch noch höher. Er erweckte den Erzguß zu großen Aufgaben. Für seine Michaeliskirche ließ er zwei Türflügel (wohl nach dem Vorbild der Holztüren von St. Sabina in Rom) um 1015 und eine Christussäule (nach der Trajanssäule s. S. 69) 1022 gießen, die sich so ergänzen, daß auf den Türen Schöpfung und Sündenfall, Anfang und Ende des Lebens Jesu, auf der Säule in 28 Szenen das mittlere Leben des Herrn, seine Taten und Wunder erzählt sind (Abb. 134). Die Formen sind freilich schwach, die nackten Voreltern kindlich unbeholfen. Aber der Mangel wird ersetzt durch einen frischen Bewegungsausdruck, durch eine Zeichensprache mit Händen, Leibkrümmung, Kopfneige und Blickrichtung. Man versteht ohne weiteres den Zusammenhang, die Ursachen, die Folgen der Geschichte. Und es ist ordentlich rührend, wie auf den Türen sich die Köpfe aus der Fläche zur freien Bewegung herauszuringen suchen. Geringere Nachklänge sind die Türen mit dem Leben des hl. Adalbert am Dom zu Posen und die Erztüren in Nowgorod, die vielleicht in Magdeburg gegossen wurden. Von daher stammt auch das erste Großbild eines deutschen Königs, das wir kennen, die Grabplatte Rudolfs von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg. Dann wird es auch im Sachsenland für lange Zeit still.



134. Christussäule Bernwards im Dom zu Hildesheim.

Die Großbildnerei in Stein zum Zweck des Kirchenschmucks, als Gehilfin und bald als Schwester der Baukunst, regt sich im 12. Jahrhundert, und zwar gleichzeitig auf verschiedenen Feldern, in der Lombardei, in Südfrankreich und in Sachsen. Es ist höchst lehrreich, wie verschieden die Sache angefaßt wurde und wie sie auslief.

* * *



135. Bogenfeld am Baptisterium zu Parma von B. Antelami (1196).



136. Vom mittleren Portal von St. Trophime in Arles.

## 2. Oberitalien.

Die Lombarden bearbeiten Kanzeln, Schranken, Taufsteine, vorzugsweise Kirchenportale, doch ausschließlich im flachen Relief. An Freifiguren haben sie sich nie gewagt. Sie umspinnen die Türgewände und dessen Säulchen mit einem Rankengeflecht, setzen wohl auch ein Giebelhäuschen davor, erzählen dann aber biblische und legendäre Geschichten im Relief auf dem Bogenfeld, dem Türsturz und seitlich auf den Steinen der Mauer in einem rohen, selbst gefundenen Stil, der sich nur langsam etwas bessert. Der antike Einschlag beschränkt sich auf gut nachgemachtes Akanthuslaub. Heftiger wirken nordische Erinnerungen in wilden Fabeltieren, kämpfenden Rittern u. dgl. nach, selbst die Heldensage wird gestreift, Roland und Olivier, König Artus, Theoderich auf der Jagd. Und stolz auf solche Erfindungen, preisen die Künstler ihren Namen und ihr Werk in ruhmredigen Inschriften. Die drei fleißigsten sind Meister Nicolaus, der am Dom, an St. Zeno in Verona, am Dom in Ferrara (1135) arbeitete und dann nach Königslutter verschlagen wurde, Meister Wiligelmus, der ebenso an St. Zeno, dann am Dom in Modena tätig war, und Benedetto Antelami (1178—1216) am Dom und an der Taufkirche in Parma (Abb. 135). Eine gleiche, nur noch etwas rohere Bildfreudigkeit entfaltet sich in Toskana, hier vorzugsweise an Kanzeln, Taufbecken, Bischofsstühlen. Die Masse ist groß, ein Aufstieg blieb versagt.

## 3. Südfrankreich.

Ganz anders Südfrankreich. Hier wird von vornherein die Bildnerei als Bauschmuck „aus dem Block" entwickelt, und die Verbindung der Figuren mit den Baugliedern ist inniger, als sie bei den Griechen war. Voran gehen die Portale von St. Trophime in Arles (Abb. 136) und St. Gilles um 1150. Hier gibt die Schulung an Denkmälern römischer Kaiserzeit sogleich eine gewisse Meisterschaft. Der Aufriß ist den Triumphbögen, das Relief den Sarkophagen nachgebildet. Der Inhalt aber ist der Mosaikmalerei entnommen (s. S. 77): Christus als Weltrichter im Bogenfeld, die Apostel als Beisitzer auf dem Türsturz, Engel in der Bogenkehle, Gerechte und Verdammte auf dem breiten Gebälk, und — eine folgenreiche Neuerung — Standfiguren von Heiligen als Fürbitter in den Nischen des unteren Gewändes. Die ganze Aufmachung ist so klar und eindrucksvoll, daß der rasche Siegeslauf durch das Abendland begreiflich wird. Denn in der gleichen Art ließ sich auch jedes andere Portal mit einheitlichem Grundgedanken, ein Marien- oder Apostelportal entwerfen, es ließ sich jene beliebte Gruppe von drei Portalen gestalten (so schon in St. Gilles), die in der Gotik die Regel bildet. Nur ist zunächst außerhalb der Provence die Formensprache ganz frei von der antiken Art, Menschen zu sehen. Die nordische Naturlosigkeit, von der wir oben sprachen (s. S. 90), erreicht die äußerste Keckheit. Die Figuren sind ihr bildsame, gefügige Schemen, die einerseits lang, dünn und steif, so wie es ein zugeschnittener Steinpfosten gestattet, nicht sowohl aus dem Blocke herauskommen als vielmehr hineingebannt sind, andererseits im Relief wie Ranken zur Flächenfüllung gedehnt, verdreht, in Kniebeuge, Arm- und Kopfverrenkung mißbraucht werden. Ein



137. Von der Vorhalle des St. Peter in Moissac, um 1130.

Weg geht rhoneaufwärts nach Burgund, wo in Autun, in Vézelay diese Unnatur mit ausdrucksvollen Köpfen, mit feinen Spiralfalten und flatternden Gewandsäumen gepaart ist. Man sieht, diese Bildner waren keine Stümper. Ein anderer geht hinüber in die Languedoc, wo St. Sernin in Toulouse, St. Peter in Moissac (Abb. 137) die gleichen zarten, schlotternden Schemen in reizendem Bewegungsausdruck zeigen, daneben viel tolle Bestien, Tierkämpfe und Fabelspuk in den Kapitellen und Friesen. Weiter nördlich sind ganze Fassaden als Bildwände behandelt, die Kathedrale in Angoulême, Notre-Dame la grande in Poitiers, St. Niclas in Civray, mit kurzen, rohen Figuren in Rundbogenarkaden.

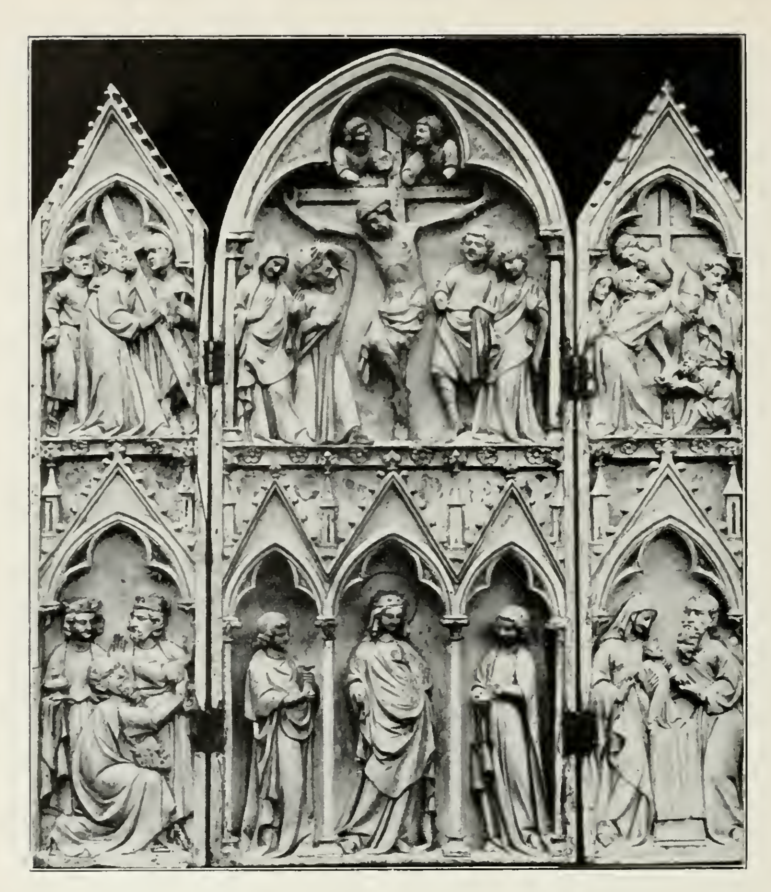
## 4. Nordfrankreich. Die Hochblüte.

In Nordfrankreich führten vom gleichen Standpunkt des bildnerischen Vermögens wenige kräftige Sprünge zur Vollendung, zur Gotik. Den Ausgangspunkt bildet die dreitorige Westfront von Chartres, inhaltlich von St. Trophime abgeleitet, künstlerisch geringer als alles Vorgenannte, mehr durch die Masse, den Ideenreichtum und den scharfen Bauzwang wirksam als durch die Güte. Die Standfiguren in den Gewänden (hier Vorfahren Christi) sind die reinen Säulenheiligen, steif wie Pflöcke, überschlank, mit kurzen, angepreßten Armen, die Gewänder in feine, lineare Falten ohne einen Naturhauch gelegt; aber in den Köpfen regt sich ein neues Leben, ein Erwachen des Natursinns. Das sind ja auf einmal nicht mehr die ewigen Byzantiner, sondern neue Menschen, langköpfige Germanen mit eigenem Mund, eigener Nase, mit Augen, Bart und Haar, wie es noch nicht da war; dazwischen liebreizende, lächelnde Frauen mit langen Zöpfen. Von hier aus ging es nun gewaltig vorwärts und nach allen Seiten. Das Südportal von Le Mans, die Westportale von Notre-Dame in Paris (Abb. 138), die beiden Kreuzportale in Chartres selbst bezeichnen die wachsende Befreiung vom Bauzwang, die Lösung und Beweglichkeit der Glieder, die Herrschaft über Tracht und Faltenwerk, den Durchbruch des reinen, leichtflüssigen Reliefstils, der so unendlich liebenswürdig zu erzählen weiß.



138. Mittleres Portal von Notre Dame zu Paris.

Das letzte Ergebnis ist in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Portalschmuck der Kathedralen von Reims, Amiens und Paris (Kreuzarme) gezogen. Es ist etwas Gewaltiges um diese Tausende von Stand- und Reliefffiguren, es sind „in Stein gehauene Weltgedichte, welche die ganze Heilsgeschichte der Menschheit vom Sündenfall bis zum jüngsten Gericht umfaßt“ und dazu das Heiligenleben, die biblische und weltliche Gelehrsamkeit in Hunderten von Sinnbildern, Tugenden und Laster, freie Künste, Monatsbilder u. dgl. Alle Stände und Berufe, Könige, Ritter, edle Frauen, Gelehrte, Bürger und Bauern, jedes Getier und jedes schöne Pflanzenbild hat in dieser Bildnerei einen Widerhall gefunden, nicht zu reden von all dem Spaßhaften, Drolligen, den übermütigen Scherzen, den bissigen Hohnbildern, den Anstößigkeiten, mit denen man die Geistlichkeit vor allem bedachte. Verweilt man nur einige Zeit bei



139. Triptychon im Clunymuseum zu Paris (1290).

den Köpfen, so hat man eine unerschöpfliche Fundgrube von Zeitgenossen und Charakterstudien von vornehmer, rassiger Adelsmenschheit. Prüft man Haltung und Bewegung, so sieht man die feine, höfische Zucht, den Anstand, die edle Gebärde, worin die Franzosen aller Welt als Muster galten. Sieht man auf den Gewandstil, so ist man entzückt, bald von dem kurzen, tiefen, kräftigen Schnitt, von großen einfachen Linien, die gleich einmal in einem Zug vom Hals quer über den Leib bis zu den Füßen gehen, bald von schönen Gürtungen, Raffungen, dicken Bäuschen und Überschneidungen, die von Arm zu Arm, von der Schulter zur Hüfte, von der Achsel zu den Knien gleiten. Warum ist diese herrliche Kunst, die wahre Mutter der Renaissance und der Moderne, so gar vergessen und verachtet? Der Gründe sind mehrere. Frankreich ist kein Reiseland wie Italien. Wir können uns nicht an wenige Musterbeispiele und Meisternamen klammern, die der höheren Bildung hübsch im Ohr klingen. Diese Riesenkunst ist völlig namenlos und sie vernichtet sich sozusagen selbst durch die Masse. Zwar haben die Freiheitsmänner der großen Revolution schon ungeheuer aufgeräumt, viele Tausende der Standbilder geköpft, aber wenn uns allein an und in der Kathedrale von Chartres noch gut gezählt gegen 11 000

Einzelfiguren, die Malerei eingerechnet, entgegentreten, so geben wir von vornherein das Spiel verloren. Und hier ist noch alles von erster Güte. Anderwärts führte der Massenbedarf zum Selbstmord unserer hohen Kunst. Sie setzt sich übrigens zierlicher und anmutiger in der Elfenbeinschnitzerei fort, und die kleinen Hausaltärchen mit den sicheren, formenschönen Relieffiguren gehören zum Reizendsten, was je in den Kleinkünsten entstanden ist (Abb. 139).

## 5. Deutschland. Die sächsische Schule.

In Deutschland regt sich überall seit dem 11. und 12. Jahrhundert die Lust an Steinbildnereien, und ähnlich wie in Italien sind es die Bogenfelder, die Türpfosten, Taufsteine und Schranken, an denen mit schwacher Hand einige Glaubensbilder versucht werden, daneben altorientalische Vorstellungen (der heilige Baum mit anbetenden Tieren), wie man sie auf byzantinischen Geweben sah, und Zeugnisse altheidnischen Aberglaubens, Menschen- und Tierkämpfe, Jagden, Fratzen und Fabelwesen, eine trübe, gärende, schreckhafte Gedankenwelt, die aller Erklärung spottet. Das St. Jacobsportal in Regensburg bietet davon eine Musterkarte, aber die schwäbischen, bayerischen und Schweizer Kirchen (Andlau, St. Zeno in Reichenhall) sind reich daran. Und besonders regsam zeigt sich Westfalen namentlich an Taufsteinen, die von da bis nach Jütland verhandelt wurden. Auch haben wir hier zahlreiche Türbogenfelder mit Leidensbildern von frischer Erfindung und besserer Naturanschauung (Abb. 140). Dadurch tritt das erste große Werk aus seiner Vereinzelung, wir meinen die Kreuzabnahme außen vor einer Höhlenkapelle der Externsteine bei Horn (1115), eine ergreifend wehmütige Handlung voll zarter Bewegung. Selbst Sonne und Mond weinen, der ewige Vater neigt sich segnend wie ein Priester über den Leichnam, die Seele des Sohnes im Arm, und die Voreltern erwachen dankend aus der Umschlingung des Drachentodes.

Aber den Weg zur Höhe fand man doch nur in Sachsen und Meißen, auf dem linken Stromgebiet der Elbe. Auch hier sind die ersten kindlichen Versuche im Relief zahlreich in Stadt und Land, rohe Umrisse mit etwas Innenzeichnung, bei besseren Sachen wie an Grabsteinen von Äbtissinnen in Quedlin-



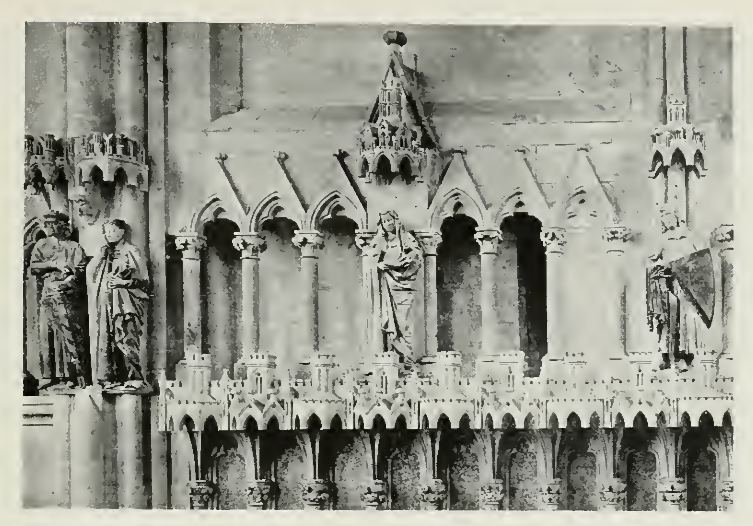
140. Geburt, Kreuzigung, Auferstehung. St. Maria zur Höhe, Soest.



141. Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig.

burg (1130), an Aposteln in Gröningen (1170), an der Blutkapelle in Gernrode mit jener peinlichen, nur eingeritzten Feinfältelung des Gewandes, wie sie das Jugendalter der Plastik bei den Griechen wie bei den Franzosen bezeichnete. Auf dieser Unterstufe hebt sich (1190—1215) eine zweite, strebsame, lernfreudige Schule, die an Elfenbeinen und Wandmalereien eine bessere Formensprache zu erlernen sucht. Hauptwerke sind die Chorschranken in Liebfrauen zu Halberstadt mit sitzenden und die in St. Michael zu Hildesheim mit stehenden Aposteln, beide in Stuck, leicht bemalt. Die Feinfältelung hält noch an, ist aber malerisch durch Überschneidungen, Stauungen und Spiralen um Schulter-, Arm- und Kniegelenke und brüchige Säume belebt. Dazu sehr feine Hände, ausdrucksvolle Männer- und „süße" Frauen- und Engelsköpfe. Die nächste Gruppe (1215—30) schreitet dann zur äußersten Verfeinerung dieses Stils. Es handelt sich hier schon um hochberühmte Werke, das Grabmal Heinrichs des Löwen mit Gemahlin in Braunschweig (Abb. 141), Dedos des Feisten mit Gemahlin in Wechselburg, die Neuwerkskanzel in Goslar, Kanzel und Lettner mit dem allbekannten Triumphkreuz in Wechselburg, große Holzkreuze mit Maria und Johannes in Halberstadt, Naumburg und Dresden (aus dem Dom in Freiberg). Das Gewand ist jetzt wie feines Leinen oder dünne Seide behandelt, schmiegsam und doch scharfzügig, voll geistreicher Unruhe, mit wunderbaren Schönheitslinien und wieder mit zackigen Quer- und Stoßfalten, die sich besonders bei Frauen um die Füße häufen. Die Köpfe aber sind reine, verklärte Anmut, besonders die jugendlichen mit den vollen Wangen und den geschwungenen spitzen Lippen. Das Grabmal des Löwen und das Wechselburger Kreuz erreichen eine äußere, in Deutschland so seltene Formenschönheit, daß man nur schwer an eigene Kraft und Kunst glaubt. Aber es gab in Wirklichkeit damals in aller Welt keine Vorbilder, von denen man diese Wunderwerke herleiten könnte.

Auf diesem Punkte selbsterworbenen Könnens wurde die sächsische Bildnerei von den französischen Fortschritten berührt und befruchtet. Bisher war ihr Arbeitsgebiet einseitig, innerkirchlich gewesen. Die freie Standfigur und



142. Stifterstatuen im Naumburger Dom.

der heilsgeschichtliche Portalschmuck war ihr noch fremd. Das brachte um 1215 ein in Paris geschulter Meister nach Magdeburg. Er führte für den Neubau des Doms ein Portal aus, ähnlich wie an Notre-Dame in Paris, gering an Kunst, aber ideenreich. Es wurde später verworfen und zerstückt in seinen Hauptteilen im Domchor eingemauert. Aber es zündete in Obersachsen. Die goldene Pforte am Dom in Freiberg (1239—50) ist ein Sprößling, dem Gedanken nach ein ausgesprochen französisches Marienportal (im Bogenfeld die Anbetung der drei Könige, im Gewände die männlichen und weiblichen Vorfahren der Gottesmutter), nur bereichert durch Engel, Propheten und Auferstehende in den Bogenkehlen, welche, wie wir sahen (S. 125), eigentlich zu einem Christusportal mit dem Weltgericht gehören. Aber dieser Gedanke ist ausgeführt in den rein sächsischen Formen der letzten Stufe, der Goslarer Kanzel, des Wechselburger Kreuzes, nur noch ruhiger, verklärter, in jedem Sinn „schöner", so daß mit der reichen Umrahmung eine wahrhaft klassische Wirkung entsteht.

In dieser Schule ist nun der größte Bildner des nordischen Mittelalters, der Meister der Naumburger Domstifter erwachsen (1250—80), Diese erste große Aufgabe zeigt ihn gleich in seiner Eigenart, als Dramatiker und Menschenkenner. Er stellt die zwölf Fürsten und Fürstinnen vor dem Laufgange des Westchors als Teilnehmer und Zuschauer eines Zweikampfes, eines Mordes dar: zwei Raufbolde, noch getrennt durch zwei Unparteiische, dann als Zuschauer die beiden edlen Fürstenpaare und vier Ritter und Frauen in allen Stufen der Gemütsbewegung von Zorn, Beifall, fröhlicher Neugier und entrüsteter Abkehr (Abb. 142). „Schicksal und Anteil" kann man es nennen. Und im gleichen Geiste wird auch das Leiden Jesu am Lettner als eine sechsteilige Tragödie entwickelt, die aus einem scheinbar harmlosen Gegensatz (im Abendmahl) (Abb. 143) zum steigenden Sieg der rohen Gewalt anwächst, begleitet von allen Leidenschaften und Seelenstürmen, bis der Edle, auch im Tode noch



143. Das Abendmahl am Lettner zu Naumburg.

groß, am Kreuz erblaßt und die Trauer in der schmerzreichen Mutter und dem fassungslos schluchzenden Jünger ergreifend ausklingt. Wie oft ist dieser hohe Gegenstand in allen Künsten geschildert worden. Aber niemals vorher und nachher ist solche Wucht und Größe der Auffassung erreicht (Abb. 144). Ein Diakon als Pultträger, ein Bischofsgrab, einige kleinere Reliefs (auch eins am Dom in Mainz) und einige Doppelgänger oder Nachahmungen der Stifterfiguren im Dom zu Meißen vollenden das Lebenswerk des großen Meisters, der sich aus der glatten Schönheit seiner Vorgänger völlig zu einer rücksichtslosen Lebenstreue durchgearbeitet hat. Seine Köpfe besonders sind einzig, frische Natur, dem Leben abgelauscht, scheinbar harte, trockene, unverschönte Bildnisse thüringischer Bauern, aber bei näherem Zusehen ebensoviele ewigbleibende Muster und Spielarten der Menschheit, die dem geduldigen Beschauer ihr Inneres, ein tiefes Seelenleben offenbaren. Das Gewand ist schwerer Wollstoff, Loden, mit ebenso naturtreuer Faltengebung.

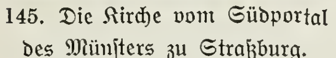
## 6. Süddeutschland. Bamberg, Straßburg, Freiburg.

Im übrigen Deutschland finden wir nirgends eine so geschlossene Schule. Die Einflüsse kommen ruck- und stoßweise von Frankreich, treiben kurze, kräftige Blüten und flauen schnell ab. Es ist eine Kunst der großen Meister ohne breite



144. Kreuzigung im Lettnerportal des Naumburger Doms.





145. Die Kirche vom Südportal des Münsters zu Straßburg.



146. Pfeilergruppe im Dom zu Würzburg um 1340.

Nachwirkung. Am deutlichsten ist dies in *Bamberg* (Dom), wo drei Männer französischer Schulung nacheinander wirkten. Der *Meister des Georgenchors* stellt in Relief Apostel und Propheten in leidenschaftlichem Streitgespräch dar, das in erregten Köpfen, Gebärden, Körperwendungen übertrieben deutlich wird. Das Gewand ist feingeschnitten, teigig, naturlos. Die Schulung empfing der Künstler in Burgund (Vézelay, s. S. 126). Der *Meister der Adamspforte* (1240—50) brachte von Reims den reifen, klassisch angehauchten Stil und große Entwürfe mit. Außer der Adamspforte (mit den beiden ersten Nacktfiguren der Voreltern, Petrus, Kaiser Heinrich, Kunigunde, St. Stephan) begann er ein zweites Portal, wozu die beiden Gewandfiguren Maria und Elisabeth (Heimsuchung), Gabriel, Dionys, ein

Papst und der Reiter (Konrad III.?) und die zarten, schlanken Frauen, Kirche und Synagoge (jetzt außen am Fürstentor) gehören. Der Meister des Fürstenportals mit Aposteln auf den Schultern von Propheten und einem Weltgericht (grinsende Gesichter) im Bogenfeld hat sich von beiden Vorgängern einen matteren Stil zurechtgelegt.

Von Chartres kam um 1250 der Meister, der den Bildschmuck des Südkreuzes in Straßburg schuf, zunächst den Engelspfeiler mit steifen, langflüssigen Engeln und Propheten, dann aber die ergreifend schönen Frauen am Portal außen, wiederum Kirche und Synagoge, erstere eine Königin vom Scheitel bis zur Sohle (Abb. 145); dazu die Bogenfelder, Tod und Krönung Mariä, unerreicht in der Kunst, weiche Formenfülle durch leichtes, duftiges Gewand zu verhüllen. Der überreiche Bildschmuck der Westfassade (nach 1280) gibt die ganze Welt- und Kirchenweisheit jener Tage, in den Bogenfeldern Sündenfall und Erlösung, jetzt schon in Reihen übereinander und in fortlaufender Erzählung ohne Trennung der Vorgänge, im Gewände Propheten, Sibyllen und Gelehrte, Christus mit den klugen, der „Fürst der Welt" mit den törichten Jungfrauen, die Tugenden, welche die Laster unter ihren Füßen mit Speeren stoßen. Das Einzelne ist von reifer Schönheit, doch mehr zierlich als ernst, voll gotischen Schwunges und gedrückt durch das Gehänge der hundert kleinen Figuren in den Bogenkehlen. Immerhin, der größte Portalschmuck, den wir in Deutschland haben. — Inzwischen (1260—75) hatte sich das Freiburger Münster in der Turmvorhalle mit einem ähnlichen riesigen Lehrgedicht bereichert, worin die Straßburger Gedanken vorgebildet sind, so besonders die zehn Jungfrauen mit ihren Führern. Der Fürst der Welt ist auf dem Rücken von Kröten und Nattern zerfressen. Dazu kommen aber die sieben freien Künste, reizende, schalkhafte Mädchen, die den damaligen Schulbetrieb mit überlegenem Humor verkörpern. Die Formen sind hier so völlig eingedeutscht wie in Naumburg. Schwächere Ableitungen in Basel und Wimpfen. Und nun wieder reine Kunst der Isle de France am Liebfrauenportal in Trier, wo die Anbetung der Könige im Bogenfeld, die königlichen Vorfahren Mariä im Gewände, Altväter oben an den Streben dargestellt sind. Selbst Westfalen blieb nicht unberührt; die Dome von Paderborn und Münster haben französierende Portale mit Standfiguren, aber das ist breit und derb ausgefallen.

Den plötzlichen und einstimmigen Verfall der Großplastik seit ca. 1300 kann man sich nur schwer erklären. Es gab überall Mittel und Aufgaben genug. Was Massenbedarf anlangt, so verlangten die vielen neuen Kirchen des 14. und 15. Jahrhunderts noch viel mehr Bilderschmuck, und Rathäuser wie in Köln, Bremen, Goslar, Denkmalsbrunnen wie in Nürnberg, stellten neue Aufgaben aus dem Gebiete weltlicher Vorstellungskreise. Aber es fehlten die Künstler; den großen Bahnbrechern folgte kein würdiger Nachwuchs. Im 14. und 15. Jahrhundert haben wir hundert kleine Talente, die in Abhängigkeit von der Malerei in gewaltigen Faltengehängen, süßen, leeren Gesichtern, schwungvollen Bewegungen, rollenden Bärten und gesträubten, gedrehten Locken schwelgen, ohne vorwärts zu kommen (Abb. 146). Köln, Nürnberg, Erfurt, Prag und alle damals betriebsamen Baustätten sind voll davon. Das Beste findet sich immer noch in den Grabmälern mit Bildnisfiguren.



147. Anbetung der drei Könige. Codex Egberti in Trier (980).

## II. Die Malerei.

Die Malerei konnte von vornherein auf die freudigste Aufnahme bei den jungen, nordischen Völkern rechnen, die zunächst keine eigene Schriftsprache, nur verschwindend wenige Lateinkenner besaßen, und denen doch eine fremde, z. T. überirdische Gedankenwelt anschaulich gemacht werden sollte. So ist es zu begreifen, daß das geschriebene Buch mehr und mehr zum Bilderbuch wurde, daß die Kirchen sich mit einer gemalten Laienbibel füllten, worin auch der Ungelehrte nicht sowohl Kunstgenuß als Glaubenswahrheiten fand. Die großen, leeren Wandflächen der romanischen Bauten boten dazu den breitesten Raum. Und als die Gotik diesen zerstört hatte, fand sich Ersatz einerseits in der Glasmalerei, andererseits in der Tafelmalerei. Man ist gewohnt, diese vier Gattungen unabhängig, jede für sich zu betrachten. In Wahrheit gehen sie innig zusammen, erleben die gleichen Stilwandlungen und Lücken der einen — sie sind naturgemäß bei der Wandmalerei am häufigsten — lassen sich aus den anderen ergänzen.

### 1. Die Buch- und Wandmalerei.

Was unter Karl d. Gr. und seinen Nachfolgern in den Schulen von Reims, Tours, Metz, Trier und Aachen gemalt wurde, kennen wir nur aus Prachthandschriften, in denen die christliche Antike (s. S. 79) in Form und Farbe herüber gerettet ist und sich mit der germanischen Umzierung von Flecht-



148. Deckengemälde in St. Maria zur Höhe. Soest.

werk, Fisch- und Vogelornament unbefangen vermählt. Anschaulicher und großartiger tritt uns diese halb klösterliche, halb höfische Mönchskunst in der Schule von Reichenau entgegen. Nicht nur die beiden Klosterkirchen Ober- und Niederzell, sondern auch zwei kleine Dorfkirchen, Goldbach am See und Burgfelden auf der Alp, haben unter jahrhundertlanger Tünche die Reste einer vollen und großzügigen Ausmalung bewahrt, in Oberzell und Goldbach einen Kreis von Wundern Christi (um 890), in Oberzell (um 900) und Burgfelden (um 990) ein Weltgericht, in Goldbach und Niederzell (um 1050) Christus als „König der Ehren, rex gloriae" mit Aposteln, in Burgfelden außerdem noch zwei Gleichnisse (der arme Lazarus und der Samariter). Hierzu kommen gegen 30 Prachthandschriften, die um 960—1010 entstanden, die besten davon für die beiden letzten Ottonen gemalt (Abb. 147). Hier ist nun das ganze Leben Jesu bewältigt und in vier Bilderkreisen (Jugend, Wunder, Gleichnisse und Leiden) untergebracht, so daß man mit Recht von einer ottonischen Bilderbibel reden kann. (Auch die Christussäule Bernwards s. S. 123 wird in diesem Zusammenhange erst verständlich.) Das spätere Mittelalter hat leider diese wahrhaft evangelische Neuschöpfung nicht weiter ausgebaut, Wunder und Gleichnisse fast vollständig zugunsten der Jugendgeschichten, der Passion und des Heiligenlebens fallen lassen. Die Fortbildung der Reichenauer Kunst läßt sich dann in der Buch- und Wandmalerei Bayerns (Regensburg) und Tirols, besonders aber in der Wandmalerei des Niederrheins verfolgen.

Am Niederrhein haben wir seit Mitte des 11. Jahrhunderts eine fortlaufende Reihe höchst bedeutender Wandmalereien, die ältesten in Essen und

Werden mit ihren erhabenen Gebärden und ihrer Kleiderpracht ganz byzantinisch (um 1050) und so noch in Knechtsteden um 1150, wo die Apostel als greisenhaft ehrwürdige Gefäße göttlicher Geheimnisse in einer verfeinerten, gedämpften, sehr reichen Farbigkeit auftreten. Aber daneben ringt sich langsam ein deutscher Stil mit frischen bunten Farben, lebhafter Gebärdensprache und neuen Stoffen und Menschen heraus, verbunden mit einer Ausnutzung des Raumes, der Gewölbekappen, die uns heut höchst verwegen vorkommt. Schon in dem großen Bilderkreis der Doppelkirche in Schwarzrheindorf (1151—56) mit Gesichten nach Ezechiel und in den Marterszenen des Kapitelsaales von Brauweiler (1174), dann aber besonders in der Kölner Schule, in St. Gereon, St. Pantaleon, in Bonn und Bacharach tritt uns in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts echte Hohenstaufenkunst, Freude an stolzer Männlichkeit, an starkknochigen Ritterheiligen, an mächtigen, willensstarken Königen und Bischöfen und holden Frauen mit süßem Mund entgegen. Wahrlich, diese Kunst war nahe daran, die Größe und den Seelenausdruck der gleichzeitigen gotischen Plastik zu erreichen. Aber leider, allerhand Querströmungen kreuzten den Weg: in der Stoffwahl eine kleinliche, geistliche Belehrungssucht, im Räumlichen die Beschränkung auf die hohen, augenfernen Gewölbekappen, stilistisch ein völlig naturloser, zackiger, eckiger, wilder Faltenwurf, der unaufhaltsam aus der Buchmalerei eindrang und andere Einflüsse mehr verbauten der Malerei die Freiheit, sich nach den eigenen innewohnenden Gesetzen zu entfalten. Die Bewegung verläuft genau so in Westfalen, wo wir in Soest (Dom und Hohnekirche, Abb. 148) den Übergang vom erhaben byzantinischen Andachtsbild zum bewegten Zackenstil (um 1230—50) verfolgen können, und in Sachsen, wo die Decke von St. Michael in Hildesheim (1186) mit dem Stammbaum Christi recht deutlich macht, wie eine große Fläche einen großen Künstler zu einem großen Entwurfe reizen mußte. Im Dom zu Braunschweig entfaltet sich das ganze 13. Jahrhundert zum größten und geschlossensten Bilderkreis des deutschen Mittelalters. Hier überwiegt schon das Heiligenleben, das überaus bewegt, figurenreich und anschaulich erzählt wird (Abb. 149). Daneben wäre dann noch die innige, gefühlvolle Ausmalung des Nonnenchores im Dom



149. Taufe des Kaisers Konstantin im Dom zu Braunschweig.


150. Meister Wilhelm, Flügel vom Klarenaltar im Dom zu Köln.

zu Gurk zu nennen (1230—50), zarte sanft bewegte und verklärte Gestalten in zarten Farben, die Zeichnung aber ganz zackig.

## 2. Die gotische Tafelmalerei.

Im 14. Jahrhundert bereitet sich auf der ganzen Linie die Schwenkung vor, welche dann in der Kunst Meister Wilhelms von Köln mündete. Unter dem Einfluß der mystischen Frömmigkeit (Meister Eckhard, † 1329, Joh. Tauler, † 1361) erwacht das Sehnen, aus der harten, sündigen Natur herauszukommen und den Leib zu entkörpern, bis lediglich ein schlankes, biegsames Kleidergerüst übrig bleibt, darauf aber ein recht schöner, seelenvoller Kopf. Die Malereien der Kölner Chorschranken um 1330 bezeichnen die Richtung in den feinen Gebärden und dem langflüssigen Gewandstil der dünnen Gestalten. Meister Wilhelm († 1378), der Schöpfer des Klarenaltars (Abb. 150) und der „Madonna mit der Bohnenblüte", hauchte den knochenlosen Schatten die neuen Empfindungen und Gefühle ein, die der verträumten Frömmigkeit, dem überirdischen Minnezauber entsprachen. Engelgleiche Frauen, die großen runden Köpfe mit goldblondem Wellenhaar wie Lilien auf schlanken Hälsen wiegend, blicken mit halbgeschlossenen Augen und geschwelltem Mündchen aus dem Goldgrund voll Liebreiz und sonniger Heiterkeit. Ein weiches Kosen und Lispeln geht durch die Geschichten des Marienlebens und der Passion, die den Stoffkreis auch der Schüler bestimmen, nur für die Bösen hat man keinen anderen Ausdruck als das Grundhäßliche. Am besten gelingen daher die „Seelen- oder Himmelsgärten", wo Heilige auf blumiger Wiese spielen und scherzen. Die Schule drohte sich in Süßlichkeit zu verlieren, als ihr um 1430 Meister Stephan Lochner († 1451) von Meersburg am Bodensee frisches Leben, packenden Natursinn und tiefe Farbenglut zuführte. Sein jüngstes Gericht ist sogar voll Leidenschaft und dramatischer Gewalt. Aber bald fügt er sich in die kölnische Anmut („Madonna im Rosenhag"), und sein reifstes Werk, das „Dombild" mit der Anbetung der hl. drei Könige (Abb. 151), auf den Flügeln St. Gereon und St. Ursula mit Gefolge, ist ein Höhepunkt reiner Schönheit, die Perle aller deutschen Andachtsbilder.

Die mystische Malerei geht zwar durch ganz Deutschland, doch ist die Flucht vor der Wirklichkeit nirgends so stark wie bei den Altkölnern. Im Gegenteil.

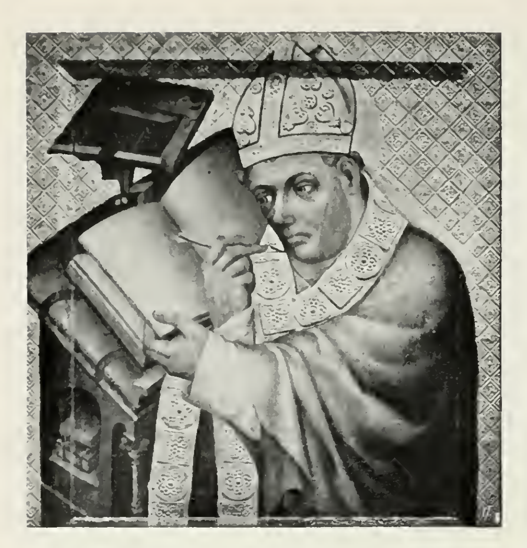


151. Kölner Dombild von Stephan Lochner.

Von gleicher Grundstimmung werden bald zaghafte, bald tapfere Schritte ins lebendige Leben gewagt. So schon von den nächsten Nachbarn, den Westfalen, wo Meister Conrad von Soest um 1400 als Schulhaupt viel männ-



152. Warendorfer Altar um 1410 (Ausschnitt).



153. Augustinus vom Meister Theodorich. Kreuzkapelle in Karlstein.

lichere Töne anschlägt. Auf verborgenen Kanälen kommen hier toskanische, sienesische Einflüsse zum Durchbruch. Eine Reihe von Szenen, die Abnahme vom Kreuz, Beweinung und Grablegung Christi und vor allem die großen, volkreichen Kreuzigungen, die für Westfalen bezeichnend sind, gehen Zug für Zug auf italienische Vorbilder zurück, werden aber so volkstümlich verarbeitet, daß die Rede entstehen konnte, Christus sei von den Westfalen gekreuzigt worden (Abb. 152). Von Minden ist einer der kräftigsten Naturmenschen ausgegangen, Meister Bertram, 1367 bis 1415 in Hamburg tätig, Schnitzer und Maler zugleich, dessen Lebensausdruck noch heute verblüfft. Er wird noch übertroffen durch seinen Schüler Francke, „einen der größten deutschen Farbendichter aller Zeiten“. Beider Werke in der Hamburger Kunsthalle. — In Prag rief Karl IV. die besten erreichbaren Maler seiner Zeit zusammen, die unter Führung Nicolaus Wurmsers von Straßburg und Theodorichs von Prag 1348 eine Malerzunft bildeten und im Dom, im Emmauskloster und auf Burg Karlstein eine reiche Tätigkeit entfalteten. Wurmser ist lieblich und zart wie die Rheinländer, Theodorich aber spricht sich in breitschultrigen, vierschrötigen Gestalten mit mächtigen Köpfen aus, die fast durchweg als Bildnisse wirken (Abb. 153). Die weitere Entwicklung wurde durch die Greuel der Hussitenkriege abgebrochen, aber Anregungen und Befruchtungen waren hinübergesprungen auf Nürnberg, wo seit 1400 unbekannte Meister für die edlen Geschlechter der Reichsstadt mancherlei Kirchenbilder malten, liebliche Frauen ohne Weichlichkeit, gesunde Männer mit durchgearbeiteten Zügen. In Schwaben zeigt sich Lukas Moser (Altar in Tiefenbronn 1431) als sinniger Beobachter mit einem feinen Auge für alles Kleinleben und hundert Nebensächlichkeiten, die man bisher noch nicht gesehen, und noch glänzender Conrad Witz aus Rottweil in Basel (1434—47), der aus sich heraus neue malerische Aufgaben, Durch- und Fernsichten, Landschaften, Bauwerke, Lichtwirkungen und Schlagschatten wie spielend löste. So war man überall durch die Macht der Natureindrücke an der Schwelle einer höheren Kunstauffassung angelangt, als wieder wie in Zeiten der Gotik eine fremde Überschwemmung, diesmal der Realismus der Niederländer, die hoffnungsvollen Keime erstickte (S. 207).

### 3. Die Glasmalerei.

Die Glasmalerei entwickelt sich seit etwa 1000 unter großen Schwierigkeiten, da man zunächst nur eine feuerständige Malfarbe, das Schwarz-

lot, einzubrennen verstand, alles übrige aus verschiedenfarbigen Gläsern mit Hilfe eines Bleirutennetzes zusammensticken mußte, ähnlich dem Mosaik. So ergab sich von selbst ein Teppichstil, in welchem die buntesten, leuchtendsten Farben nebeneinandergesetzt, sich gegenseitig mildern, ergänzen und zu einem wohltuenden Zusammenklang vereinigen. Um dies zu erreichen, mußten sich die Glasmaler aller Kunstgriffe bedienen; die großen, einfarbigen Gewandmassen der Standfiguren werden durch Gürtel, Borten, umgeschlagene Säume zerlegt, buntfarbige Rahmen und Einfassungen, gemusterte Hintergründe geschaffen. Vor allem günstig waren aber kleinere, figurenreichere Bilder, sog. Medaillonfenster. Und als die Gotik mit ihren Riesenfenstern erschien, waren Stil und Technik (Erfindung der Überfanggläser und einer zweiten Malfarbe, des Kunstgelb) so weit gereift, daß die ganze christliche Vorstellungswelt von der Wand in die Fenster übertragen werden konnte. Frankreich nahm auch darin die Führung. Die großen Kathedralen füllten sich mit einem betäubenden Farbenzauber, der freilich in den Revolutionsstürmen mutwillig gelichtet wurde. Nur die Kathedrale in Chartres hat ziemlich ihren ganzen Schmuck, 125 Fenster und 9 große Rosen, bewahrt. In Deutschland haben wir die ältesten Glasgemälde im Dom zu Augsburg (1065), die größte, geschlossenste Reihe im Münster zu Straßburg, den blühenden Teppichstil am besten im Chor von St. Kunibert in Köln 1248, in der Marienkirche zu Gelnhausen, im Dom zu Naumburg (1270). Aus dem 14. Jahrhundert müssen die malerisch vollendeten Fenster im Domchor zu Köln (1317—32), in der Kathrinenkirche zu Oppenheim, in Königsfelden (Schweiz), im Münster zu Freiburg genannt werden. Im 15. Jahrhundert bis zum Ausgang der Gotik blühte die Kunst besonders in Nürnberg, wo die Familie Hirschvogel St. Sebald und St. Lorenz mit wunderbaren Prachtfenstern schmückte. Aber selbst da, wo die Malerei sonst nicht viel leistete, im Norden und Osten, finden wir große Beispiele. Die Glasmalerei ist eben die eigentliche Kirchenmalerei der Gotik geworden.



Das Abendmahl. Glasgemälde in der Wiesenkirche zu Soest.
(Anfang 16. Jahrh.)



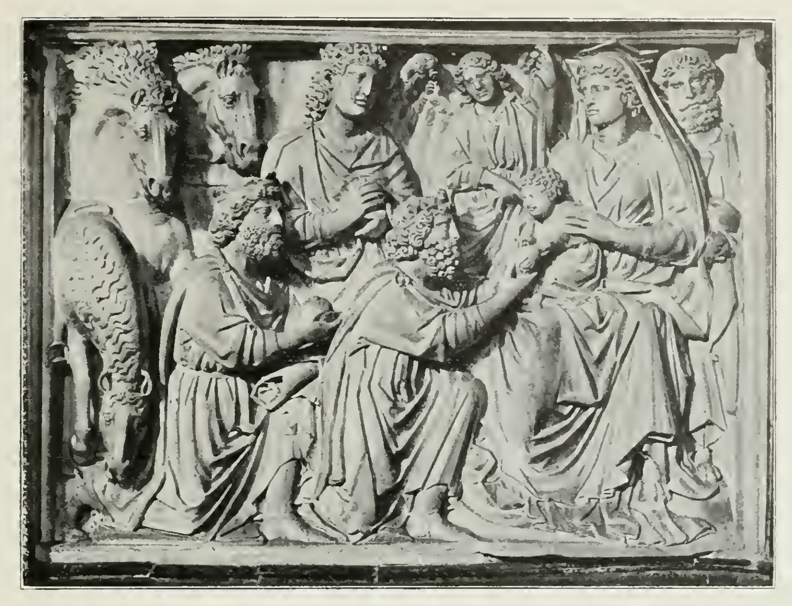
154. Marmorfries im Dom zu Siena.

## Neuntes Kapitel.

# Die Frührenaissance in Italien.

ie Renaissance (rinascimento) ist die italienische Volkskunst des 14. bis 16. Jahrhunderts. Äußerst günstige Umstände wirkten wie im alten Griechenland zusammen, um die zweite Hochblüte der Kunst zu fördern. Die glückliche, genußfrohe Art des Volkes, der Ehrgeiz und die Ruhmsucht der reichen Städte und der kleinen Raubfürsten, die Verfeinerung der Gesellschaft, der Erziehung, der Frauenverehrung, die Pflege der Muttersprache und zugleich der antiken Literatur, Volksdichter wie Petrarca und Dante, Volksheilige wie Franz von Assisi und Katharina von Siena, das alles bot die Grundlage einer freieren, weltlichen Bildung, durch welche die Fesseln mittelalterlichen Denkens gebrochen und die „Entdeckung des Menschen", die Eroberung der Natur vorbereitet wurden. Die Schulung an antiken Denkmälern unterstützte wohl die Bewegung. Aber es kam doch etwas anderes heraus als eine bloße Erneuerung oder Auflebung des Altertums. Wir haben vielmehr eine Neugeburt der Kunst auf dem Boden christlicher Weltanschauung vor uns, in ihrer Art für den Aufbau der neuen Zeit und der modernen Bildung ebenso wertvoll, wie die Reformation im Norden. Wie denn auch die Kirche und das Papsttum ihre freudige Teilnahme und Förderung zeigten. Die Hauptsache ist freilich, daß das Volk Künstler in großer Zahl hervorbrachte, ganze Gruppen und Reihen, welche auf den Schultern der Vorgänger stehend immer höhere Ziele suchten, bis sich in dem Dreigestirn Lionardo, Raffael, Michelangelo die klassische Vollendung darstellt. Die Kunstgeschichte wird nun mehr Künstlergeschichte. Und eine reinliche Trennung der Gattungen läßt sich um so weniger durchführen, als viele Meister sich als Maler, Bildhauer und Baumeister zugleich bewährten.

Die Anfänge verlaufen in Umbrien und Toskana. Bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts bildet Florenz den belebten und fruchtbaren Mittelpunkt. Oberitalien gibt und empfängt sein Teil. Dann zieht Rom die besten Kräfte



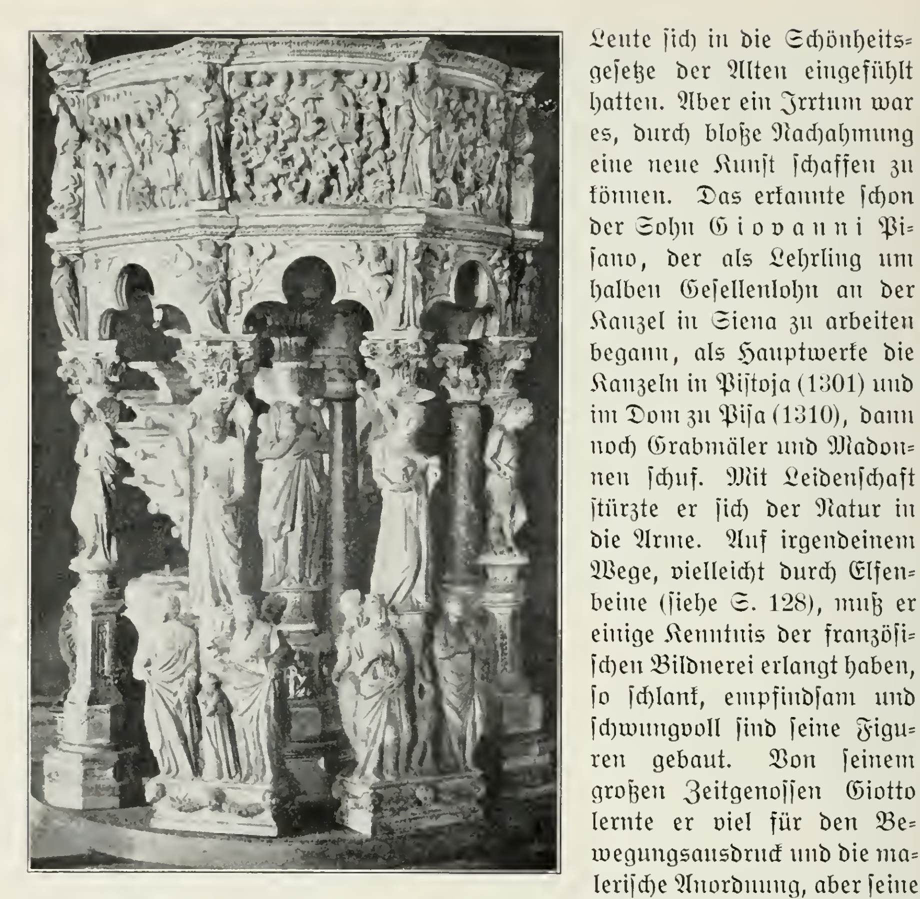
155. Kanzelrelief Niccolò Pisanos im Baptisterium zu Pisa. 1260.

an sich. Unter den großen Päpsten Julius II. und Leo X. erreicht die Renaissance ihre klassische Form. Der Tod Raffaels (1520) und mehr noch die gräßliche Plünderung der Stadt (sacco di Roma 1528) bezeichnen das Ende der Hochrenaissance, der Tod Michelangelos (1564) das der Spätrenaissance.

## I. Die Vorrenaissance (Trecento).

### 1. Die Bildnerei der Pisaner.

Wie eine Ahnung der Zukunft sahen wir schon die toskanische Baukunst auf die Renaissance zugehen (S. 100). Und in gleicher Richtung wandeln die Bildhauer der Pisaner Schule, Niccolò, Giovanni und Andrea Pisano. Wie weit war die italienische Bildnerei hinter der des Nordens zurückgeblieben, als Niccolò Pisano 1260 sein erstes Hauptwerk, die Kanzel in der Taufkirche zu Pisa, aufstellte. Und wie ganz anders ist hier der Eindruck! Niccolò stellt in den Brüstungsfeldern in überfülltem Relief die üblichen ersten und letzten Szenen aus dem Leben Jesu dar, aber so, als ob die Sarkophage des 3. Jahrhunderts wieder lebendig geworden wären. Maria erscheint kalt und erhaben wie Juno, die Männer als rundlockige Römer. Selbst die Pferde und Schafe sind klassisch stilisiert, andere Figuren nachweislich kopiert (Abb. 155). Der zierliche, geschickte Aufbau macht das Stück zu einem lebendigen Ganzen von vornehmer, äußerer Schönheit, doch ohne Gemüt und Natur. Reicher und glänzender ist dann die Domkanzel von Siena (1266 bis 1268) ausgefallen, das Grabmal des hl. Dominikus in Bologna (1267) und der große Brunnen zu Perugia (1280) mit weltlichen Bildern, woran schon tüchtige Schüler mithalfen. Man staunt im einzelnen, wie tief diese

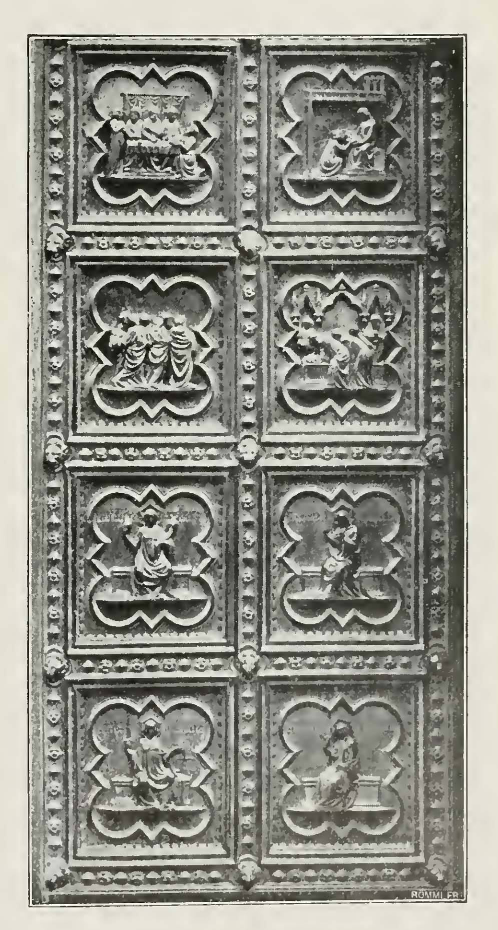


156. Kanzel des Domes in Pisa. Von Giovanni Pisano.

Leute sich in die Schönheitsgesetze der Alten eingefühlt hatten. Aber ein Irrtum war es, durch bloße Nachahmung eine neue Kunst schaffen zu können. Das erkannte schon der Sohn Giovanni Pisano, der als Lehrling um halben Gesellenlohn an der Kanzel in Siena zu arbeiten begann, als Hauptwerke die Kanzeln in Pistoja (1301) und im Dom zu Pisa (1310), dann noch Grabmäler und Madonnen schuf. Mit Leidenschaft stürzte er sich der Natur in die Arme. Auf irgendeinem Wege, vielleicht durch Elfenbeine (siehe S. 128), muß er einige Kenntnis der französischen Bildnerei erlangt haben, so schlank, empfindsam und schwungvoll sind seine Figuren gebaut. Von seinem großen Zeitgenossen Giotto lernte er viel für den Bewegungsausdruck und die malerische Anordnung, aber seine eigene heiße Seele spricht sich in dem aufgeregten inneren Leben seiner Köpfe bis zur Übertreibung aus. Selbst die Mutterliebe seiner Madonnen erscheint wie ein gefährlicher Rausch. Man möchte ein solches Kind nicht sein, das mit Leidenschaft gepreßt und mit zärtlichen Augen verschlungen wird. Durch Vergleichung der Kanzeln in Pisa (Abb. 156), wo die gleichen Szenen vom Vater und Sohn behandelt sind, kann man den Umschwung der Stimmung ermessen. In dem dritten der Pisaner, Andrea († 1348), beginnen sich die Gegensätze auszugleichen. Er erzählt in seinem Hauptwerk, der südlichen Erztür des Baptisteriums in Florenz (Abb. 157), das Leben des Täufers schlicht, einfach, sparsam, in schöner Anmut und im klarsten Flachrelief, dazu acht Tugenden von edlem Ausdruck, und am Glockenturm daselbst jene Folge kleiner Reliefs, welche alles heilige und weltliche Treiben der Menschheit, Landbau, Künste, Wissenschaften schildern, eine „Kulturgeschichte im Abriß". Giotto hatte das als Dombaumeister (bis 1337) entworfen, einzelne Stücke auch selbst gemeißelt. Luca della Robbia hat 1440 die letzten fünf Stücke hinzugefügt. Andrea endete als Dombaumeister in Orvieto. Der Bildschmuck der dortigen Fassade ist ein Denkmal der Pisaner in allen Wandlungen, wie denn die Schulwerke in die Weite und Breite gehen.

## 2. Die Wandmalerei. Giotto. Siena und Pisa.

Die italienische Malerei im Mosaik, im Fresko und im Tafelbild war einer Erstarrung verfallen, aus der sie nur ein Riese wie G i o t t o (1267—1337) erwecken konnte. In Florenz, Rom, Assisi und Padua war dieser Mann tätig; die ganze Bildung und Frömmigkeit des Zeitalters ist in ihm lebendig, und er hat die Kunst weiter vorwärts gebracht als irgendeiner nach ihm. Ob er die altgewohnten biblischen Geschichten erzählt, wie in der Capella dell'Arena in Padua (1306) oder die wunderhaften Legenden aus dem Leben des hl. Franz (Oberkirche von Assisi 1290, Abb. 158) und in St. Croce zu Florenz, 1317), immer gibt er ein Erlebnis, eine Handlung, an die er glaubt, die er mit geistigem Auge im Raume geschaut hat. Was vor ihm eine ruhige, überlieferte, unantastbare Schaustellung war, das wird bei ihm menschliche Wirklichkeit. Wir sehen nicht nur den Vorgang, sondern auch die Ursachen, die Folgen, den Eindruck, die körperliche und geistige Bewegung, die alle Figuren bis zum letzten Zuschauer (Abb. 159) durchzuckt, eine Fülle von kleinen Nebenzügen, Neuerfindungen und Beobachtungen, die von feinem dichterischen Anschauungsvermögen zeugen. Neben dem Gesichtsausdruck, dem Spiel der Augen, den Körperwendungen dienen besonders die Hände als Sprachwerkzeuge. Der Raum ist durch Bauwerke und gelegentlich durch Landschaften knapp angedeutet. Die Köpfe mit ihren zusammengekniffenen Augen sind oft unfreundlich und die Gewänder mit den gleichförmigen scharfen Zugfalten etwas eintönig, die Farben hell aber reizlos. Der erste Eindruck ist also keineswegs hinreißend; aber beim Nachsinnen und Vertiefen wird der Beschauer die eigene Linienschönheit, den Wahrheitssinn und die hohe Würde dieser echten Kirchenkunst bald empfinden. In der Unterkirche zu Assisi hat Giotto sich noch in vier Sinnbildereien versucht (Triumph des hl. Franz, Armut, Gehorsam und Keuschheit), doch ist ihm nur die Armut als Vermählungsakt recht anschaulich geworden (Abb. 160). — Giotto beherrscht das ganze 14. Jahr-




157. Südtür des Baptisteriums in Florenz. Von Andrea Pisano.



158. Giotto, Der Tod des Edlen von Celano. Aus der Legende des hl. Franz. Oberkirche von Assisi.

hundert (Trecento), seine Errungenschaften wurden Gemeingut nicht nur der Malerei, auch der Plastik, und zahlreiche Schüler und Nachahmer tragen seine Weise aus, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, der als Bildhauer am Tabernakel in Or San Michele zu Florenz so bewegt und als Maler so sanft, zahm und beschaulich ist, endlich Spinello Aretino, der leicht und fruchtbar wie der große Meister neben Legenden auch Zeitgeschichte (Barbarossa und Alexander III. im Stadtpalast zu Siena) erzählte. Man findet alle die Mit- und Nachwirkungen in Assisi und in den beiden großen Ordenskirchen Sta. Croce und Sta. Maria Novella in Florenz. Eine sehr willkommene Ergänzung wußte jedoch das stolze Siena zu liefern. Es ist das Heitere, Anmutige und Weltliche. Duccio, der Führer dieser Schule, ist etwa so süß wie Meister Wilhelm von Köln. Und dessen Schüler, Simone Martini und Lippo Memmi, schwelgen in Schönheiten von Frauen und Engeln, Ambrogio Lorenzetti in republikanischer Gedankenmalerei (das gute und schlechte Regiment im Stadtpalast von Siena 1337). Das alles vereinigt und vollendet sich in der gewaltigen Sinnbildnerei des Camposanto zu Pisa. Hier hat ein Unbekannter seit 1351 jene drei riesigen Fresken geschaffen, den Triumph des Todes, das Weltgericht und die Hölle, aus denen der Zeitgeist des Trecento mit all seinen Gegensätzen unvergänglich zu künftigen Ge-



159. Zuschauer aus einem Fresko von Giotto.



160. Giotto, Die Vermählung des hl. Franz mit der Armut. Assisi.

schlechtern spricht, die abgründigen Jenseitsgesichte Dantes, die Schrecken des schwarzen Todes von 1348 und die heiteren Gesch'chten des Boccaccio. Es ist schlechthin erschütternd, wie im Triumph des Todes links die Jagdgesellschaft auf die drei offenen Gräber stößt, derart, daß sich selbst die Rosse sträuben, und rechts eine paradiesische Liebeslust mit zärtlichem Ge'ang und Geflüster spielt. Solche Gegensätze hat das Leben, und der grause Tod schwebt über allen.

Ein liebenswürdiger Nachzügler ist Fra Angelico von Fiesole (1387—1455). Als Klosterbruder in Fiesole hat er auf Tafeln kleinen Maßstabes die ruhige Daseinsfreude reiner, seliger Menschen geschildert, Madonnen im Kreis von Heiligen, Engel, Paradiesesfreuden, auch Leben Jesu, eine liebe Welt ewigen Sonntags. Zarte Körperchen wiegen sich auf blumenbestreutem Rasen; in den schönsten, buntesten Farben, mit Gold gehöht, leuchten ihre langfließenden Gewänder, und die Köpfchen strahlen von überirdischer Schönheit; dabei ist alles gut gezeichnet und wunderbar fein gemalt, so daß die weit fortgeschrittenen Zeitgenossen ihn schätzten und zarte Gemüter sich noch heute an seinen Engelreigen erquicken (Abb. 161). Als er 1436 in das Markuskloster zu Florenz übersiedelte, malte er in den Zellen der Brüder Fresken seines lieblichen Stils, an denen sich noch heute die Besucher aus allen Bekenntnissen erbauen, später auch im Dom zu Orvieto und selbst in Rom in einer Kapelle des Vatikans.

* * *



161. Linker Flügel vom Jüngsten Gericht von Fiesole. Berlin.

## II. Die Frührenaissance (Quattrocento).

Als Alberti 1435 aus der Verbannung nach Florenz zurückgekehrt war, widmete er dem Meister der Domkuppel Brunelleschi eine Abhandlung über die Malerei, worin er mit Stolz aussprach, daß in seiner Vaterstadt durch Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia, Masaccio und Brunelleschi die Werke der Alten nicht nur erreicht, sondern überholt seien. In der Tat war damals schon die neue Kunst im ersten Jugendalter und die genannten Männer, einig in der Verehrung des Altertums, die meisten wie Alberti selbst an römischen Denkmälern geschult, waren die Bahnbrecher, und Florenz, die Stadt der königlichen Kaufleute, war und blieb der vornehmste Schauplatz ihrer Arbeit. Auch die Reihenfolge der Namen ist so weit richtig, als Bildhauer und Maler die Führung hatten, die Baukunst folgte bescheiden, zaghaft, mit kleinen Sachen. Sie reifte in der Stille, in Entwürfen, Gedanken und Schriften zu größeren Aufgaben. Zufällig war Florenz mit Kirchen fast völlig versorgt, und der bürgerliche Wohn- und Palastbau trat in den Vordergrund.

### 1. Die Baukunst. Kirchen. Paläste.

Die Baukunst der Renaissance wird man ungerecht beurteilen, wenn man sie an der Gotik mißt, die alles aus sich selbst neu geschaffen hat. Man kann eine Erfindungsarmut darin sehen, daß die Meister des neuen Stils die Formensprache der römischen Kaiserzeit einfach übernahmen und nachahmten in dem Gefühl, daß gar nichts Schöneres zu erdenken sei als Säulen, Simse, Kapitelle, Akanthus, Wandgliederungen, so wie sie die Alten gemacht. Das lag im Zuge der Zeit. Wie die Gelehrten und Dichter das reine Latein und den klassischen Vers für höchsten Gewinn achteten, so glaubten auch die Baumeister an die unvergleichliche, gottgewollte Schönheit der Antike. Und es ist auch zuzugeben, daß alle die ausgegrabenen Formen nicht als bauliche Notwendigkeiten, sondern nur als Ziermittel, als Verblendung und Umkleidung auftraten. Aber diese Männer trugen doch von Anfang auch ein höheres Ziel, eine große Sehnsucht in der Brust: die Peterskirche in Rom zeigt, wohin das Streben ging. Im Kirchenbau wollte man aus der engbrüstigen und zerklüfteten Gotik heraus zu freier und heiterer Raumschönheit: die tonnengewölbte Saalkirche, die Kuppel, die feingegliederte Fassade, die Rundbogenarkade mit reichlicher Verwendung der Säule, und vor allem das edle Verhältnis, das Gleichgewicht der Teile und des Ganzen, das sind die Ziele und Absichten.



Stadthaus. Baptisterium. Kampanile. Domkuppel.

162. Ansicht von Florenz.

Brunelleschi (1377—1446) fand gleich eine der großen Aufgaben vor, die Domkuppel in Florenz. Die Gotiker hatten ja in kleinen Verhältnissen, besonders bei Taufkirchen (Pisa, Florenz) die Kuppel verwandt und im Vertrauen darauf die Vierung des Doms auf eine gewaltige, achtseitige Kuppel angelegt. Aber wie die Wölbung von 41 m Spannweite ausgeführt werden sollte, das wußte niemand als Brunelleschi, der das Pantheon in Rom (s. S. 67) studiert hatte und die Aufgabe zu höchster Verwunderung der Zeitgenossen 1420—34 löste. Die Spitzform und das schlechte Oberlicht konnte er hierbei nach den Vorarbeiten nicht vermeiden. Reiner erkennen wir seine Baugesinnung an der kleinen reizenden Kuppelkapelle Pazzi, an der Säulenbasilika von St. Lorenzo und der Kuppelsakristei daselbst, an der spielend leichten Arkade des Findelhauses. Alberti (1404—72) baute nicht selbst, er entwarf nur Pläne, in denen das freudige Bekenntnis zur Antike herrscht. Die Ausführung gedieh dann nicht immer rein und treu. Aber was er wollte, sieht man an St. Franzesko zu Rimini (Abb. 163), einer gotischen Kirche, die er umkleidete, und zwar die Front mit dem Aufriß eines dreiteiligen Triumphbogens. Der Giebel blieb liegen. Er sollte wohl ähnlich werden wie bei Sta. Maria Novella in Florenz, wo sich an dieser Stelle noch eine kleine Tempelfront vorgeblendet findet, die Zwickel mit den berühmten Albertischen Voluten gefüllt. Am reifsten ist St. Andrea in Mantua, eine tonnengewölbte Saalkirche mit Kuppel (dies erst viel später ausgeführt), die Fassade in freier Weise als Tempelfront gezeichnet, aber noch sehr zurückhaltend, mit flachen Pilastern. In den Werken dieser beiden Bahnbrecher war also schon alles verkörpert oder angedeutet, was nun als reine Kunst galt.

Im Palastbau waren die Aufgaben zahlreicher und größer. Sind doch in Florenz allein von 1450—78 nicht weniger als 30 der stolzen Bürgerpaläste errichtet. Die Grundlage bot das trotzige, ungegliederte Steinhaus, welches im



163. St. Francesco in Rimini, von Alberti.

Sinne der „Verhältnisse“ umgearbeitet wurde. Als Brunelleschi den Palazzo Pitti entwarf, griff er zu riesigen Maßen und Formen, unbehauene Quadern (Rustika) als äußere Haut, Türen und Fenster im Rundbogen gewölbt, drei Galerien als Fenster- und Dachsimse. Der glückliche Gedanke, den Stein selbst zur Gliederung zu benutzen, ist dann durch Michelozzo verfeinert an dem Palaste für Cosimo Medici (1444, Abb. 164): die Stockwerke werden nach oben niedriger, die Rustika zahmer und flacher, ein gewaltiges Dachgesims macht den Abschluß. Hier ist Schönheit mit Einfalt und Wahrheit vereint, und dies Beispiel schlug durch, nicht nur in Florenz, sondern auch anderwärts. Es ist fast gar nichts Antikes daran. Aber auch hier war es Alberti, der die Formel der Zukunft fand. Am Palazzo Rucellai (1446) (Abb. 165) blendete er vor die Rustika einen Rahmen von Sockeln, flachen Pilastern und Gesimsen, sehr zurückhaltend, das muß zugegeben werden. Aber damit war die Bahn für die „Fassadenmusik“ frei, die unaufhaltsam zum Barock führte. Reicher

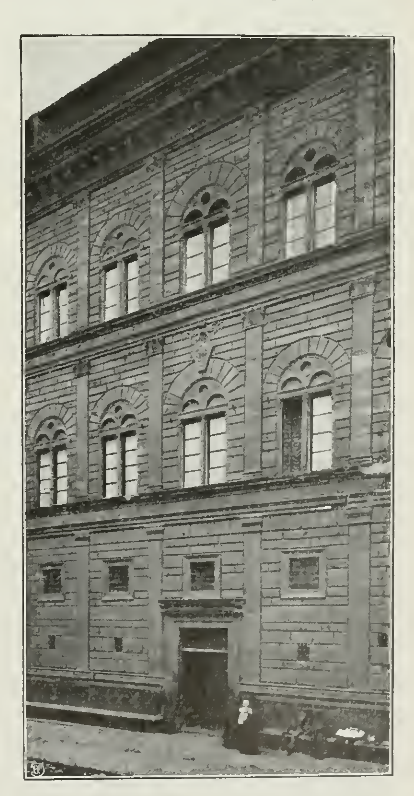


164. Palazzo Medici (jetzt Riccardi) in Florenz, von Michelozzo.

und anmutiger sind überall die quadratischen Höfe mit umlaufenden offenen Bogenhallen oder Korridoren. Und die wahre Leistungsfähigkeit kommt zuletzt in der Ausschmückung der Zimmer und Säle zu Worte, die in langen Fluchten sich aneinanderreihen. Das moderne, vornehme Haus ist in der florentinischen Frührenaissance geschaffen.

## 2. Die Bildhauerkunst.

Aus einem Wettbewerb um eine zweite Erztür für das Baptisterium (1401) sind zwei Probestücke erhalten, das Opfer Abrahams, von Ghiberti (1378—1455) und Brunelleschi. Der Vergleich ist lehrreich (Abb. 166). Brunelleschi ist reifer und natürlicher. Seine Raumfüllung ist meisterhaft, die Handlung schwungvoll bewegt und um den schreienden Knaben zusammengerollt. Nur der Dornauszieher ist mit seinem eignen Schmerz beschäftigt. Aber der Ausschuß entschied sich für Ghibertis glattere Schönheit und Brunelleschi überließ ihm für immer das Feld. Ein großer Verlust. Ghibertis Tür wurde 1424 fertig, sie hat 20 Szenen aus dem Leben Jesu, unten Evangelisten und Kirchenväter. Obwohl er die Antike studiert hatte und liebte wie kein zweiter, so hat er sich doch seinen eignen Stil und die noch leicht gotisierende Form nicht verderben lassen, worin er stark von Andrea Pisano (s. S. 144) abhängig ist und bleibt. Die Florentiner waren zufrieden. Sie übertrugen ihm 1425 die dritte (Ost)-Tür ihrer Taufkirche, die 1452 vollendet wurde (Abb. 167). „Die Pforten des Paradieses", wie Michelangelo sagte. Das war nun in der Tat etwas neues, auch im Gegenstand, nur zehn Bilder aus dem alten Testament; im Stil eine Mischung von Malerei, Gotik und Antike. In kleinen, graziösen Figuren drängen sich große Volksmassen tief in den Grund hinein, aber der Blick geht noch in unendliche Weiten, in Landschaften mit Felsen und Bäumen, in tiefe Hallen, alles mit einer geradezu rätselhaften Kunst in flachem Relief gegeben und überfüllt mit Lebenszeichen, Beobachtungen und Gruppierungen, an denen noch Raffael zu lernen fand. Man begreift, daß hierin die Arbeit eines Vierteljahrhunderts steckt. Sonst haben wir von ihm nur noch drei Freifiguren an Or San Michele, Matthäus, Stephanus und den Täufer; sie sind echt ghibertische Mischkunst, griechische Haltung in rein gotischem Gewand.


165. Palazzo Rucellai in Florenz, von Alberti.

Donatello 1386—1466 ist der stärkste Geist des Jahrhunderts, arbeit-

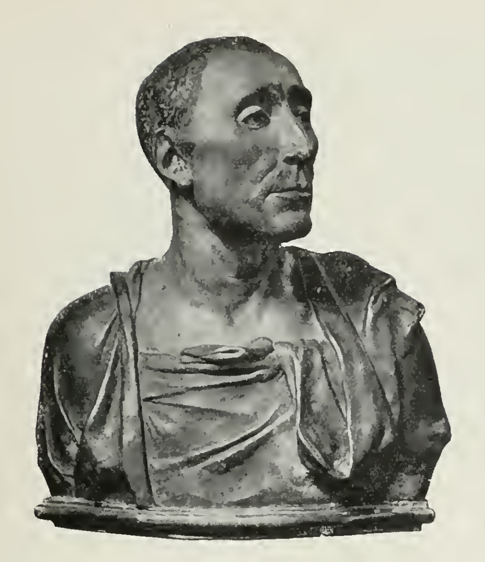


166. Abrahams Opfer, von Ghiberti (oben) und Brunelleschi (unten).



167. Von der zweiten Tür Ghibertis am Baptisterium in Florenz.

sam und fruchtbar wie kein zweiter, schöpferisch in allen Gattungen und ein Wirklichkeitskünstler ohne Schranken. In seiner Heimat Florenz war er die ersten 20 Jahre (1406—25) mit großen Standbildern in Marmor für den Dom, den Glockenturm und Or San Michele beschäftigt. Sie sind jedem unvergeßlich durch ihre große, herbe Eigenart: der sitzende wuchtige Johannes, in dem man schon den Moses Michelangelos ahnt, der leidvolle Kahlkopf (lo zuccone im Volksmund) — „so sprich doch, daß du die Ruhr kriegst", soll der Meister bei der Arbeit immer gemurmelt haben —, der jugendliche Held Georg, der so tapfer und bescheiden hinter seinem Schilde steht. Dann wandte er sich in Verbindung mit Michelozzo dem Erzguß zu und ward auswärts, in Siena



168. Niccolò da Uzano. Florenz, Bargello.



169. David, von Donatello Florenz, Bargello.

(am Taufbrunnen der schreckenvolle Tanz der Herodias), in Prato (Außenkanzel), ein ganzes Jahr in Rom beschäftigt (1433). Neben den großen Werken, Grabmälern u. dergl. entstanden in dieser Zeit die zahlreichen lebensvollen Tonbüsten, die Madonna, der Täufer, der magere alte Uzano (Abb. 168). Nach seiner Rückkehr ist er wie verjüngt, sein Auge für Jugendschönheit geöffnet. 1434 beginnt er die Sängerbühne für den Dom mit dem schalkhaften Fries tanzender Kinder (Marmor mit Goldmosaik) — sie verlassen ihn nun nicht mehr —, für Cosimo Medici den bronzenen David, die erste vollwertige Nackt-



170. Das Herz des Geizigen. Relief am Hochaltar von St. Antonio in Padua.



171. Madonna mit Engeln, von Luca della Robbia.

figur seit der Antike (Abb. 169), die Bronzetüren und die ganze Ausstattung der neuen Domsakristei (in Stuck). 1443 wurde er nach Padua berufen, um den Hauptaltar des Santo (S. Antonio) zu schaffen; er blieb bis 1455 und sammelte eine ganze Schule von Jüngern um sich. In den „Wundern des hl. Antonius" am Altar hat sein erzählendes Relief die Höhe erreicht (Abb. 170) und kurz vor seinem Scheiden ward auch das Werk seines Weltruhmes, das Reiterbild eines venezianischen Hauptmanns mit dem Spitznamen Gattamelata (gefleckte Katze) aufgestellt. Der Mann wie das Roß „alles Natur und alles Kunst". Ein Jauchzen ging durch Italien; jetzt fühlte man sich den großen Alten gleich. Das letzte Jahrzehnt wühlte er wieder in dunklen Lebensrätseln. Der rauhe Bußprediger Johannes für Siena, die jungfräuliche Mörderin Judith, die gräuliche Hexe Magdalena (Holz im Baptisterium), zuletzt die leidenschaftlichen Kanzelreliefs in St. Lorenzo zeigen, welch ungebändigte Kraft noch in dem Achzigjährigen wohnte.

Das genaue Widerspiel dieses harten und gewaltigen Mannes ist der zartsinnige Luca della Robbia (1400—82). Als Marmorkünstler hielt er eine mittlere Linie zwischen Natur und Verklärung ein, die sich am schönsten in der zweiten Sängerbühne des Doms mit den singenden, spielenden und musizierenden Engelknaben offenbart. Sein Ruhm haftet aber an den zahllosen bemalten und glasierten Tonbildwerken, mit denen er Altäre, Türbogen, Tabernakel und Grabmäler schmückte. Diese Art war in Toskana alt, volkstümlich, handwerksmäßig geübt. Sie war die Bronze der kleinen Leute und der armen Kirchen. Luca machte sie mit unendlicher Sorgfalt und Hingabe hoffähig. Die ganze Weichheit seiner Seele legt er in die einfachen Andachtsbilder „Maria mit dem Kind" (Abb. 171), wo so ziemlich jede Spielart des zärtlichen Verhältnisses erschöpft ist, eine Vorarbeit für Raffaels Madonnen. Köstliche Naturblumen, dicke Fruchtkränze und die leuchtendsten Farben ergreifen und erfreuen auch das stumpfste Gemüt. Die Familie hat sein Vermächtnis und seine Kunstgeheimnisse fleißig ausgebeutet, sich selbst an große Altarwerke

gewagt. Der Neffe Andrea († 1525) ist bekannt durch die Wickelkinder an der Halle des Findelhauses, dessen Sohn Giovanni († 1529) durch die „Werke der Barmherzigkeit“ am Spital in Pistoja, breite Schilderungen in bemaltem Relief, wo man die erquickendsten Gestalten des italienischen Volkslebens einmal ohne allen höheren Beigeschmack genießen kann.

In den Fußtapfen dieser Großen wandeln die Jünger und Schüler in die Weite und Breite. Die zweite Hälfte des Quattrocento ist angefüllt mit Meistern und Werken, die alle errungene Schönheit und Größe der Florentiner über die ganze Halbinsel verbreiten. Außer den Altären und sonstigem Kirchenschmuck ist es besonders das Prunkgrab, das Wandbogengrab, welches im liegenden Bildnis Gelegenheit zu verklärender, weihevoller Naturtreue, in der Umrahmung zu reizvollen Zierbauten und sinnbildlichen Beigaben bot. Man kann davon nicht sprechen, ohne durch Namen und Zahlen zu ermüden. Ein anderes war das Bildnis, die Büste in Bronze, Marmor oder bemaltem Ton jeden Alters und Geschlechts, zarte Kinder, herbe, edelgeborene Backfische, selbstbewußte Jünglinge (Abb. 172), madonnenhafte Frauen, harte Männer, die ihre natürliche Unschönheit ohne allen Kummer zeigen. Denkt man zurück an die römischen Kaiserbüsten, so empfindet man die Wandlung der Menschheit in einem christlichen Jahrtausend. Es ist doch mehr Seele und Gefühl gewonnen. Aus der Masse der guten Talente hebt sich doch einer, Andrea Verrocchio (1455—88) als Mehrer und Neuerer heraus. Er hatte, schon gereift, den Mut, mit Donatellos David zu wetteifern. Sein Bronzeknabe ist noch um eine Linie natürlicher und viel seelenvoller (Abb. 173). Und dasselbe gilt von seinem Lebenswerk, dem Reiterbild des Colleoni in Venedig (1484). Hier sind Roß und Mann zu einer Einheit verwachsen, beide gleich heldenhaft, von der Freude und dem Ernst der Schlacht durch-



172. Tonbüste, von Verrocchio (?).
Florenz, Bargello.



173. David, von Verrocchio.
Florenz, Bargello.



174. Tod der Franzeska Pitti-Tornabuoni, von Verrocchio. Florenz, Bargello.

glüht. Nun scheint uns der Gattamelata Donatellos zahm wie ein Gelehrter, der zufällig aufs Pferd geraten ist. Der Höhepunkt dieser Reihe, Lionardos Reiterbild des Moro in Mailand, ist leider nicht zum Guß gekommen. Und so behält der Colleoni den Ruhm, das schönste Reiterbild aller Zeiten zu bleiben. Ebenso findet des Meisters ungläubiger Thomas vor Christus an Or San Michele als Gruppe zu zweien nicht ihresgleichen durch das feine Gegenspiel der Bewegung. Und was er als packender Erzähler vermochte, sieht man an einem Grabrelief auf den Tod einer Wöchnerin mit ergreifenden Ausbrüchen des Schmerzes (Abb. 174). Verrocchio war der Lehrer aller Jüngeren, auch Lionardos, und besonders den Malern lehrte er eine genauere, schärfere Körperbildung, wie er es selbst auf einer Taufe Christi zeigt.

## 3. Die Malerei.

Die Malerei des Jahrhunderts hat zwar nicht so große Geister, aber sie hat immer die große Form, die ihr Giotto aufgeprägt. Die Wandmalerei (Fresko) ist ihr vornehmstes Ausdrucksmittel, und die hohe Geschichtserzählung in geschlossenen Reihen bleibt ihr Ziel. Der Italiener liebt nicht das gemütliche und stille Kleinleben der Deutschen, sondern die große Gebärde, die würdige Stellung und Bewegung. Es muß alles majestuoso sein. Die Madonna ist eine Fürstin, die Heiligen sind Nobili, und selbst das geringe Volk ist noch sehr adlig. Die vielseitige allgemeine Bildung der Künstler äußert sich auf Schritt und Tritt in dem sicheren Gefühl für schöne Gruppierung, in der Beherrschung großer Massen, in den wissenschaftlich ergründeten Gesetzen des räumlichen Sehens (Perspektive). Darin hat das Quattrocento die Alten in Gewaltschritten überholt und auch den Nordländern den Rang abgelaufen. Umgekehrt, in der Stimmung, in der Licht- und Tonmalerei ist der Norden überlegen. Das liegt aber an einem äußeren Umstand. Die Italiener quälten sich bei ihren Tafelbildern noch mit der zähen Tempera, die selbst bei höchster Meisterschaft trocken, hart und bunt wirkt.

### a) Die Florentiner.

1. Masaccio (1401—28) ist der geniale Pfadfinder im großen Stil. Er malte außer einigen Tafeln die Geschichte Petri in der Brancaccikapelle der Karmeliterkirche in Florenz (Abb. 175) und starb zu jung für die Kunst darüber weg. Die Fresken sind erst viel später von Filippino Lippi vollendet worden. Von seinem Lehrer Masolino kann er das Neue nicht gelernt haben, worin er der stille Führer des Jahrhunderts wurde, das Sehen im Raum, die



175. Mittelgruppe vom Fresko: Bezahlung des Zinsgroschens, von Masaccio in Carmine, Florenz.

körperliche Wahrheit, die er erstmals durch künstlerischen Gebrauch von Licht und Schatten erreicht, den feierlichen Ernst, womit er die Erzählung unmittelbar, wie selbstverständlich vors Auge bringt. In der besseren Kenntnis des Leibes, des Nackten, wie die Vertreibung aus dem Paradies es zeigt, hat er von Donatello gelernt, alles andere muß er durch Studium und Beobachtung erworben haben, vor allem den Raumsinn. Denn was er an Landschaft und Bauten am Hintereinander der Menschen gibt, ist nicht nur Andeutung wie bei Giotto, sondern wirkliche Umgebung und Raumtiefe. Was hätte der Frühvollendete bei längerem Leben noch erringen können! Bei seiner Arbeit schaute ihm ein junger Klosterbruder zu, der sein Schüler und Erbe wurde, Fra Filippo Lippi (1406—66), eine zweite Auflage des frommen Fiesole, aber ganz ins Weltliche und Heitere übersetzt. Er löste sich später von seinem Orden, entführte als 56jähriger ein Mädchen aus einem Kloster, die Mutter des eben genannten Filippino, und ist auch in seinen Bildern der leidenschaftliche Verehrer schöner Frauen. So hat er zunächst die neue florentinische Madonna in reiner, mädchenhafter Schönheit mit blondem Haar und rundlichem Kind geschaffen, am anmutigsten in der „Madonna im Walde“ (Abb. 176), worin das Dämmerlicht und der Blumenzauber ganz nordisch berühren, ein richtiges Andachtsbild für be-



176. Anbetung, von Filippo Lippi. Berlin.



177. Madonna mit dem Magnifikat, von S. Botticelli. Florenz.

schauliche Waldmönche, dann die „Krönung Mariä“ als kirchliches Prunkstück inmitten einer dichtgedrängten Frauen- und Engelschar, welche freilich die Andacht nicht gerade fördern. Zum Fresko gelangte er erst in reifen Jahren; seit 1456 malte er im Dom zu Prato das Leben des hl. Stephanus und des Täufers, im Dom zu Spoleto das der Madonna. Und nun fand er gleich den großen würdigen Vortrag seines Lehrers, allerdings in das weltliche florentinische Anschauungsleben übersetzt mit modischer Kleidung und zahlreichen Bildnissen von Zeitgenossen, wie es seither guter Ton wird.

2. Sein größerer Schüler und Fortsetzer ist Sandro Botticelli (1446 bis 1510), ein Dichter und Träumer, der den weitesten Stoffkreis beherrscht, in breitem Strom die heitere Welt selbst in das Kirchenbild einführt, voll von neuen Gesichten, Gestalten und stürmischem Leben, schon erhaben oder doch gleichgültig über Naturtreue, richtige Zeichnung und den guten, gelehrten Aufbau eines Bildes. Gerade mit seinen Schwächen ist er der Abgott der englischen „Präraffaeliten“ geworden. Gleich in seinem ersten Tafelbild, dem Magnifikat (Abb. 177), lernen wir eine seiner schönsten Schöpfungen kennen, die nachdenklichen, sanften, halberwachsenen Mädchenengel, welche die anmutig geputzte Madonna umgeben. Ein zweites sind seine antikisierenden Stoffe, die Verleumdung des Apelles, die Geburt der Venus und der Frühling (Abb. 178).



178. Der Frühling, von Sandro Botticelli. Florenz, Akademie.


179. Santa conversazione, von Ghirlandajo. Florenz.

Welch eine Welt ist dies, von der Natur wie von der Antike gleich weit entfernt! Die tänzelnden, überschlanken Frauen mit den steifen Knien in durchsichtigen Schleiern, die Häufung der senkrechten Linie, die sich in den dichten Lorbeerbäumen verstärkt, auch die matte, silbergraue Fleischfarbe, das ist doch im Kern ungesund, und Sandro hat später diese Jugendsünden bereut, obwohl der dichterische Zauber die Nachwelt immer wieder eingesponnen hat, zuletzt auch unseren Böcklin. Sein ganzes Können faßte Sandro in den drei Fresken zusammen, die er neben den anderen Toskanern für Sixtus IV. in der sixtinischen Kapelle (1482) malte, aus der Geschichte Mosis, überfüllt mit Nebendingen und Figurengewimmel, ein berückender Reichtum, dem nur eins, das Maß und der Bau, fehlt. Später, in Florenz, ist er in Zeichnungen zu Dantes göttlicher Komödie ganz der Malerdichter geworden, zu dem ihn die Natur geschaffen und unter dem erschütternden Einfluß Savonarolas verträumt und verkommen.

3. In Domenico Ghirlandajo (1449—94) vollendet sich das Streben des Jahrhunderts. Er hat dem Andachtsbilde die nun mustergültige Form der „heiligen Unterhaltung" (santa conversazione) gegeben (Abb. 179). Wir sehen auf erhöhtem Thron die Madonna mit dem Kind, darunter stehend oder kniend einige Heilige, nicht steif und einzeln mit sich beschäftigt, wie bei den Deutschen, sondern in Beziehung miteinander, mit der Gottesmutter und auch mit dem Beschauer, der durch Blicke und Gebärden zur Andacht eingeladen wird. In dieser Fassung ließ sich alles anbringen, was die Malerei der Renaissance groß macht, der schöne Aufbau, das wohlerwogene Gleichgewicht, der große Linienfluß, der vornehme Mensch, die antike Architektur, Blumen, Teppiche, Reichtum und Wechsel der Farbe. Ein anderes beliebtes Andachtsbild, die Anbetung der heiligen drei Könige, hat er ebenfalls in mehreren Tafeln geklärt und bereichert. Dieser Gegenstand war allen Zeitgenossen geläufig, weil sich ohne Ketzerei die heiterste weltliche Pracht, womöglich ein vornehmer Reiterzug, allerhand Bauwerk, Landschaft und Volksgewimmel mit dem Ereignis verbinden ließ. Als Ghirlandajo das Fresko erlernt hatte, wünschte er, die Mauern von Florenz zu bemalen. Es ward ihm Gelegenheit, wenigstens eine Kapelle in S. Trinita mit dem Leben des hl. Franz 1485 und 1490 den Chor von S. Maria Novella u. a. mit dem des Täufers und der Madonna auszumalen, klar, groß und würdig (Abb. 180). Die Gruppen bewegen sich frei in



180. Das Leben Johannes des Täufers in S. Maria Novella, von Ghirlandajo. Florenz.

den Prachträumen oder in der Landschaft. Die Stifter und ihre Freunde mischen sich teilnehmend in die Handlung, die Männer und die schönen schlanken Frauen, durch welche Florenz in der Welt berühmt war. Der Maler konnte stolz sein, aber Savonarola grollte über diese Verweltlichung der Heiligen. Die goldenen Tage von Florenz gingen zur Neige. Welche Fülle von strebsamen und geistvollen Künstlern hatte sich hier im letzten Jahrzehnt Lorenzos, „des Prächtigen", gesammelt. Unter ihnen müssen wir schon den jungen Lionardo denken, der in vielen Stücken bereits über seine Lehrer hinausgewachsen war. Nach Lorenzos Tod 1492 beginnt die kunstfeindliche Geistesherrschaft Savonarolas, 1497 wurden die „Eitelkeiten" auf dem Markte verbrannt, ein Jahr später der kühne Mönch selbst. Florenz blieb erschüttert und verdüstert.



Violinspielender Engel von Melozzo da Forli.

Rom, Sakristei von St. Peter.

b) Die Umbrer.



181. Lautespielender Engel, von Melozzo da Forli. Rom.

1. Aber schon war auch auswärts die Malerei erstarkt. In den kleinen Städten des stillen Umbriens hatten sich bereits früher kräftige Talente aus dem Handwerk emporgearbeitet und ihre heimatliche Art, eine gewisse Weichheit, Andacht, Gefühls- und Naturschwärmerei, mit tüchtigen Fortschritten gepaart, so daß sie als Wanderkünstler an den kleinen Höfen, in abgelegenen Klöstern, aber auch in Rom und Florenz angesehen waren. Außerdem machten sie sich zuerst von einem zugewanderten Niederländer, Justus von Gent, die neue Ölmalerei zu eigen, von den Florentinern die Anatomie und Perspektive. Und der Leichtigkeit des Lernens entsprach eine Leichtigkeit des Schaffens, wie sie die „Kunst im Umherziehen" mit sich brachte. Piero della Francesco († 1492) ist der erste starke Farbenkünstler Italiens, der Licht, Luft, Helldunkel, Raumtiefe und Körperrundung besser herausbrachte als alle Florentiner. Sein Freskenkreis in Arezzo mit der Legende des Kreuzholzes und des hl. Kreuzes ist nicht nur in der Erfindung etwas Neues, sondern auch malerisch, in der Lichtwirkung und Naturtreue vom ersten Rang. Von dessen Schüler, Melozzo da Forli († 1494) ist ein wunderherrliches Fresko aus St. Apostoli in Rom, die Himmelfahrt Christi inmitten jubelnder, musizierender Engelchöre nur in Bruchstücken erhalten, kühn und sicher in Untersicht gezeichnet, hinreißend schöne Jünglingsengel (Abb. 181 und Taf. II) und einige kraftvolle Apostelköpfe. In der Vatikanischen Bibliothek hat er seinen Gönner Sixtus IV. im Kreis seiner Neffen gemalt, das erste der großen Papstbilder.

2. Bedeutender und fruchtbarer ist der zweite Schüler Pieros, Luca Signorelli (1450—1523), ebenso ausgezeichnet durch Kraft, Ernst, Erfindung, Ordnung wie durch kräftige, leuchtende Farbe und eine Meisterschaft im Nackten, worin er der Wegbereiter für Michelangelo ist (Abb. 182). Altarbilder und z. T. auch Fresken finden sich fast in jedem Städtchen seiner Heimat, sein Hauptwerk ist die Darstellung der letzten Dinge im Dom zu Orvieto, der Antichrist, die Auferstehung der Toten, die Hölle und das Paradies, fast nur Nacktfiguren von jugendlicher Kraftfülle, ein großartiger Jubel über die Bezwingung des gottähnlichen Menschenleibes, die auch in Tafeln mythologischen Inhalts (Schule des Pan in Berlin) nachklingt.

3. Der dritte, Pietro Perugino (1446—1524), ist der echteste, glatteste und durch seinen großen Schüler Raffael der bekannteste Umbrer. Er scheint den Ausdruck holder Unschuld, süßer Schwärmerei, zarten Schmerzes sein ganzes Leben empfunden zu haben, in Wahrheit kam er einer Zeitstimmung entgegen, die das Glatte und Süße, die schwermütigen Taubenaugen, die kleinen Lippen und die zierlichen Gebärden liebte (Abb. 183). Im Wetteifer mit anderen hat er seine unleugbare Begabung öfters zu höheren Leistungen



182. Der Stamm Levi. Ausschnitt aus dem Testament Mosis, von Signorelli. Rom, Sixt. Kapelle.

gespornt, in Fresken wie in Tafelbildern ungemein fruchtbar, dann aber ähnlich wie bei uns Cranach sich ein ganzes Menschenalter in öder Massenarbeit selbst kopiert. Michelangelo nannte den Alten gelegentlich ins Gesicht einen „Tölpel in der Kunst".

4. Pinturicchio, „das Malerlein" (1455—1513), ist bei geringerer Begabung dem Perugino überlegen durch Fleiß und eine liebenswürdige Erzählungskunst, die ihn seinen Gönnern, den päpstlichen Familien Rovere, Borgia und Piccolomini für ihre malerischen Selbstverherrlichungen so brauchbar machte. Er kam nach Rom mit der Künstlerschar, die Sixtus IV. 1481 zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle berief, Botticelli, Ghirlandajo, Cosimo Roselli, Perugino. Und die zwölf Fresken, welche als Gegenstücke das Leben Christi und Mosis schildern, sind das lehrreichste Gesamtdenkmal der umbrisch-toskanischen Kunst, ganz noch Frührenaissance in der Überfüllung, der bunten Heiterkeit, der Freude an großen landschaftlichen und baulichen Hintergründen. Von hier aus lernt man erst die Höhe ermessen, welche Raffael und Michelangelo noch zu ersteigen hatten. Während nun die übrigen sich wieder zerstreuten, blieb Pinturicchio in Rom, um für die Rovere S. Maria del Popolo und für Alexander VI. die finsteren Gemächer des Appartemento Borgia



183. Beweinung Christi, von Perugino. Florenz.

im Vatikan auszumalen. Diese Säle, bis 1897 erneuert und dem Besuch freigegeben, machen den besten Begriff von der Ausstattungskunst des Meisters, der hier zuerst die Ziermittel der antiken Wandmalerei, die sog. Groteske, verwandte, in den Decken- und Wandbildern aber nur weniges eigenhändig in seiner sauberen, leichten und anmutigen Art ausführte. 1502 malte er im Auftrag des Kardinals Piccolomini in der Dombibliothek zu Siena (Abb. 184) das Leben von dessen Oheim Pius II. (Äneas Silvius), der als Humanist und Diplomat eine bewegte Laufbahn gemacht hatte. Die Bilder sind durchaus ein festliches Schaugepränge des damaligen Volkslebens; die müßigen Stutzer und Gaffer erdrücken fast die dürftige Handlung. Aber das Ganze bietet mit den frischen Farben, der reichen, heiteren Deckenzier, eine seltene Augenlust.

### c) Oberitalien. Mantegna.

In Oberitalien hat fast jede der Fürstenstädte ihre Künstler und Malerschulen mit ehrenvollen Namen und Werken. Sie werden alle in den Schatten gestellt durch Andrea Mantegna (1431—1506) von Padua. Ein gelehrter Kunstfreund, Squarcione, der Griechenland bereist hatte, seine Schüler nach Antiken zeichnen ließ und auch malerische Aufgaben übernahm, hatte den verwaisten Knaben adoptiert; in seiner Lehrzeit arbeitete der große Donatello in Padua (s. S. 154), und der Maler Jakob Bellini gab ihm eine

184. Das Leben Pius' II. in der Dombibliothek zu Siena, von Pinturicchio.

185. Federigo Gonzagas Rückkehr, von Andrea Mantegna. Mantua, Sala degli Sposi.

Tochter zur Frau. Dies und die ganze Luft der Universitätsstadt erklären die Richtung, die Mantegna einschlug, eine leidenschaftliche, herbe Nachahmung der Antike, eine rücksichtslose, fast wissenschaftlich genaue Beobachtung der Wirklichkeit und beständig wechselnde Versuche, das Gesichtsfeld der Malerei bis zur völligen Augentäuschung zu bereichern. Noch als Jüngling malte er bei den Eremiten in Padua das Leben des Jakobus, wo zum erstenmal wirkliche Römer auftreten, und seine kühnen Untersichten. Dann trat er in den Dienst der Gonzaga von Mantua und malte etwa seit 1469 in der dortigen Hofburg das „Ehegemach“ mit Familienbildern aus, die mit ihrem köstlichen Lebenshauch und ihrem edlen Familiensinn noch heut unmittelbar das Gemüt ergreifen (Abb. 185). An den Decken sieht man Putten in den kühnsten Verkürzungen. Als dann die weibliche Ruhmesgestalt der Renaissance, Isabella d'Este, dem kleinen Hofe in Mantua seinen höchsten Glanz gab, erstand als Schmuck eines Jagdhauses der „Triumphzug Cäsars“ (jetzt in England) und die mythologischen Bilder, mit denen die schöne, geistreiche Frau ihr Arbeitszimmer schmückte. Den ganzen Reichtum seiner Seele hat Mantegna erst in zahlreichen Tafelbildern und Kupferstichen (siehe nachstehendes Bild) ausgegeben, worin alle Großheit und Herbigkeit, zuweilen ein schrecklicher Ernst, zuweilen auch die zarteste Stimmung stets packend zum Beschauer spricht. Da er auch in Pisa und Rom arbeitete, begreift man leicht den Beitrag, den er neben den Florentinern und Umbrern zum Aufbau der Hochrenaissance lieferte.




Grablegung. Nach dem Stich von Mantegna.



186. Anbetung der Könige, von Lionardo. Uffizien, Florenz.

## Zehntes Kapitel.

# Die Hochrenaissance. Cinquecento.

Die Zeit war gekommen und die Männer waren in der Stille gereift, um den langen, blütenreichen Frühling mit vollen Früchten zu krönen. Die Vollendung knüpft sich an das Dreigestirn Lionardo, Raffael, Michelangelo, auf welche die Natur alle ihre Gaben mit verschwenderischer Fülle gehäuft hatte. Alle drei sind noch in Florenz gebildet. Lionardo, der größte unter ihnen, hat den ihm nötigen Wirkungskreis nie gefunden, die beiden anderen sind durch Julius II. Rovere nach Rom gezogen und vor Aufgaben gestellt worden, an denen sie sich auswachsen konnten. Leo X. Medici hat diese hohe Pflicht weiter geübt. Die beiden Päpste verdienen mitgenannt zu werden, wenn man von der Hochrenaissance spricht. Daß sie nicht päpstliche Hofkunst wurde, dafür bürgte die hohe Geistesbildung der Zeit und die großen Erinnerungen der ewigen Stadt. Vielmehr war es ein Glücksumstand, daß Rom sich als empfängliches Neuland öffnete. Denn umfassen wir rückblickend den ungeheuren Kunstbesitz der toskanischen Städte um 1500, so war diese Welt von Schönheit aller Arten und Gattungen als Schule, als Erziehungs- und Bildungsmittel unersetzlich, und die drei Großen sind gar nicht denkbar ohne die Vorarbeiten, die Muster, die glänzenden Errungenschaften ihrer Vorgänger; aber den Spielraum zur Wirkung ins Große und die beflügelnde Anerkennung ihrer Höhenkunst hätten sie hier

schwerlich gefunden. Darin liegt aber das Wesen der Hochrenaissance, daß sie die bisherigen Ausdrucksmittel der Kunst vereinfacht und steigert: vereinfacht und reinigt von all den Buntheiten, Zufälligkeiten und Überfüllungen, die bisher immer und überall gerade aus der Treue und Fülle der Anschauung, der Beobachtung, der Gelehrsamkeit den besten Werken gefährlich geworden waren, steigert durch eine ganz neue Vorstellung von menschlicher, zuweilen übermenschlicher Größe und Würde. In einer großartigen Formensprache und in tiefsinnigen Gedankenreihen wird der Menschheit wieder einmal wie in der platonischen Philosophie, in der griechischen Plastik und im Evangelium Jesu ihr höheres, verklärtes Bild vorgehalten, zum Trost, zur Hoffnung und Stärkung zukünftiger, auch schwacher und gottverlassener Zeiten.

## 1. Lionardo.

Lionardo da Vinci (1452—1519) ist sicher der größte Geist aller Kunstgeschichte, bis ins hohe Alter ein schöner Mann, riesenstark, wunderbar begabt als Maler, Bildhauer, Baumeister, Naturforscher, Musiker und Gelegenheitsdichter. Sechzehn Bände seines schriftlichen Nachlasses, meist in Spiegelschrift geschrieben, Handzeichnungen, meist mit der Linken schraffiert, geben eine Vorstellung seiner Geistesarbeit. Was nur immer er angriff, das hob er durch Entdeckungen und Neufindungen gleich auf die höchste Stufe. Aber über seinem Leben schwebte ein Unstern, schlimmer als über Dürers. Nicht nur daß er selbst bei der ruhelosen Beweglichkeit seines Geistes sich meist auf die Erfindung eines Neuen, die Lösung einer Schwierigkeit beschränkte, die Ausführung anderen überlassend, auch das wenige, was er vollendete, ist fast nur verstümmelt, schattenhaft auf uns gekommen, anderes ganz zugrunde gegangen.

Als natürlicher Sohn eines florentinischen Notars auf einem Landgut bei Vinci geboren, trat Lionardo als 20jähriger bei Verrocchio in die Lehre, auf dessen „Taufe Christi" (s. S. 156) er einen der beiden Engel malte. Schon damals setzte er die Zeitgenossen durch seine „Erfindungen" in Erstaunen, aber schon damals konnte er nichts fertig bringen. So hatte er für ein nahes Kloster 1480 ein Altarbild, die „Anbetung der hl. drei Könige", übernommen. Nach den sorgfältigsten Entwürfen und Vorarbeiten brachte er es zur Untermalung der Tafel und ließ sie so liegen (Abb. 186). Man erkennt trotzdem darin das erste Denkmal des neuen Stils. Der klare Aufbau der Hauptfiguren im Dreieck, die tiefe Andacht der Könige, die Verwunderung des nachdrängenden Haufens, die völlige Sammlung aller Aufmerksamkeit auf den Mittelpunkt, das Kind, sind Merkmale der Größe und Reife, die Lionardo schon voraushatte, als er 1481 von Lodovico Sforza nach Mailand berufen wurde. Als Hofmaler und Vergnügungsrat, von zahlreichen Schülern umgeben, verlebte er hier seine glücklichste Zeit (bis 1499), die trotz aller Zerstreuungen auch für sein künstlerisches Schaffen fruchtbar war. Das erste Werk war ein Altarbild für das Franziskanerkloster, die „Madonna in der Felsgrotte", wovon nun einmal (infolge von Streit mit den Mönchen 1494) zwei Ausführungen, jetzt in Paris (Abb. 187) und London, vorliegen. Es ist eine zauberhafte Naturdichtung, diese himmlisch reinen Wesen im Dämmerlicht wilder Felsen mit dem Durchblick


187. La vierge aux rochers, von Lionardo. Paris, Louvre.

auf eine blaue Dolomitenkette. 1499 war sein Lebenswerk vollendet, das „A b e n d m a h l“ im Speisesaal des Klosters S. Maria delle Grazie (Abb. 188). Es ist in dem dumpfen Raum frühzeitig zugrunde gegangen, oft übermalt worden und heut nach verständiger Reinigung nicht mehr als eine ergreifende Ruine. Die Anordnung allein ist ein Wunder von Einfalt und Kunst, alles Überflüssige ferngehalten, der Raum eigentlich kahl, die lange Tafel läßt nur die Oberkörper erscheinen. Aber was ist in ihnen an Weisheit, Menschenkenntnis und künstlerischem Vermögen ausgesprochen! Schon äußerlich, in der Gruppierung, je drei und drei auf jeder Seite zusammengefaßt und wieder durch feine Übergriffe miteinander und dem Mittelpunkt vereinigt. Und besonders innerlich. Es ist nicht die Einsetzung des Sakraments, das ja zunächst über den Verstand der Jünger weit hinausging, sondern die Kennzeichnung des Verräters. Auch dies nicht äußerlich durch den Bissen, wie es unsere Deutschen machen (s. S. 132), sondern durch die Wirkung des Wortes: Unus vestrum. Das durchzuckt den stillen Kreis dieser einfachen Menschen wie ein Blitzschlag, bis in die Fingerspitzen. Fragen, Staunen, Unglauben, Entsetzen malt sich auf jedem Gesicht in jeder Abstufung der Empfindung und des Charakters, und deutlicher noch in der Sprachgewalt der Hände. Der Teufel unter ihnen, Judas, verrät sich selbst. Er fühlt sich getroffen und erkannt, aber auch verhärtet. Er wird doch tun, wozu ihn sein niedriger Sinn treibt, und den Göttlichen seinen Mördern ausliefern. Dieser Heiland, das äußerste Ideal christlicher Mannesschönheit, ist schon ganz demütige Aufopferung, das Lamm, das der Welt Sünde trägt. Tausendmal ist dieser Gegenstand behandelt worden, aber kein Künstler



188. Abendmahl, von Lionardo, nach dem Original. Mailand, S. Mária delle Grazie.

ist dem ewigen Gehalt des Augenblicks jemals wieder so nahe gekommen, und für den Untergang des Urbildes entschädigen die zahllosen Nachbildungen, von denen die geringsten sich noch in ärmlichen Hütten finden. Das Bild ist über Völker- und Bekenntnisgrenzen ein Band der Christenheit geworden, so allgemein wie das Vaterunser.

Für ein Reiterdenkmal des Francesco Sforza hatte Lionardo zwei Modelle entworfen. Das erste wurde verworfen, das zweite, welches die lauteste Bewunderung erregte, 1499 von französischen Soldaten mutwillig zerstört. Zugleich begann für den Meister ein unruhiges Wanderleben. Einige Zeit war er wieder in Florenz, wo er mit Michelangelo den Ratssaal ausmalen sollte. Der Karton zu einer Reiterschlacht war fertig, und die Übertragung auf die Wand hatte begonnen, als Lionardo die Sache mißmutig liegen ließ. Nur eine Nachzeichnung der Mitte, des Kampfes um die Fahne, gibt eine Vorstellung von der verbissenen Wut der Männer wie der Rosse, die nur der erste Pferdekenner so stürmisch malen konnte. Ein anderer schöner Entwurf dieser Zeit, Maria, Anna und die zwei Kinder (in London) und ein dritter, Leda mit dem Schwan, ist wenigstens von Schülern ausgeführt. „Zur Malerei hat er keine Geduld. Er treibt Geometrie", schreibt ein Besucher. In der Tat hat er zu dem einzigen echten Bildnis seiner Hand vier Jahre gebraucht. Es ist die Mona Lisa (1506) (Abb. 189), worin sein Frauenideal und seine unvergleichliche Malweise, das vielgerühmte, duftige Helldunkel (sfumato), einmal unverkürzt zur Geltung kommen. Wie ein holdes Rätsel wächst dieses Weib aus der traumhaften Landschaft, verführerisch lächelnd mit Mund und Augen, doch auch etwas gefährlich. Und wie weich sind diese Hände! Hier ist nicht nur der sinnliche Reiz, sondern auch das Herz der Frau enthüllt. In seinen Handzeichnungen und bei seinen Schülern kehrt diese Schönheit immer wieder, das Lächeln, die Grübchen, die großen Augen, „bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leise umschleiert von



189. Mona Lisa, Lionardo da Vinci. Paris.

einem sanften Schmerz", aber auch alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen in seinen Karikaturen. Wohin sich dann der Ruhelose wandte, nirgend fand er seinen Platz. Seit 1507 ist er wieder in Mailand im Dienst der Franzosen, Hofmaler des Königs Franz I., 1516 auf Schloß Cloux bei Amboise, wo er 1519 starb. Für die Kunst hat er nichts mehr fertig gebracht, aber seine Schüler (Bernardo Luini, Sodoma u. a.) haben von seinen Formen und Gedanken und seinem Helldunkel gezehrt ihr Leben lang und sind dem Meister oft bis zur Täuschung nahegekommen.

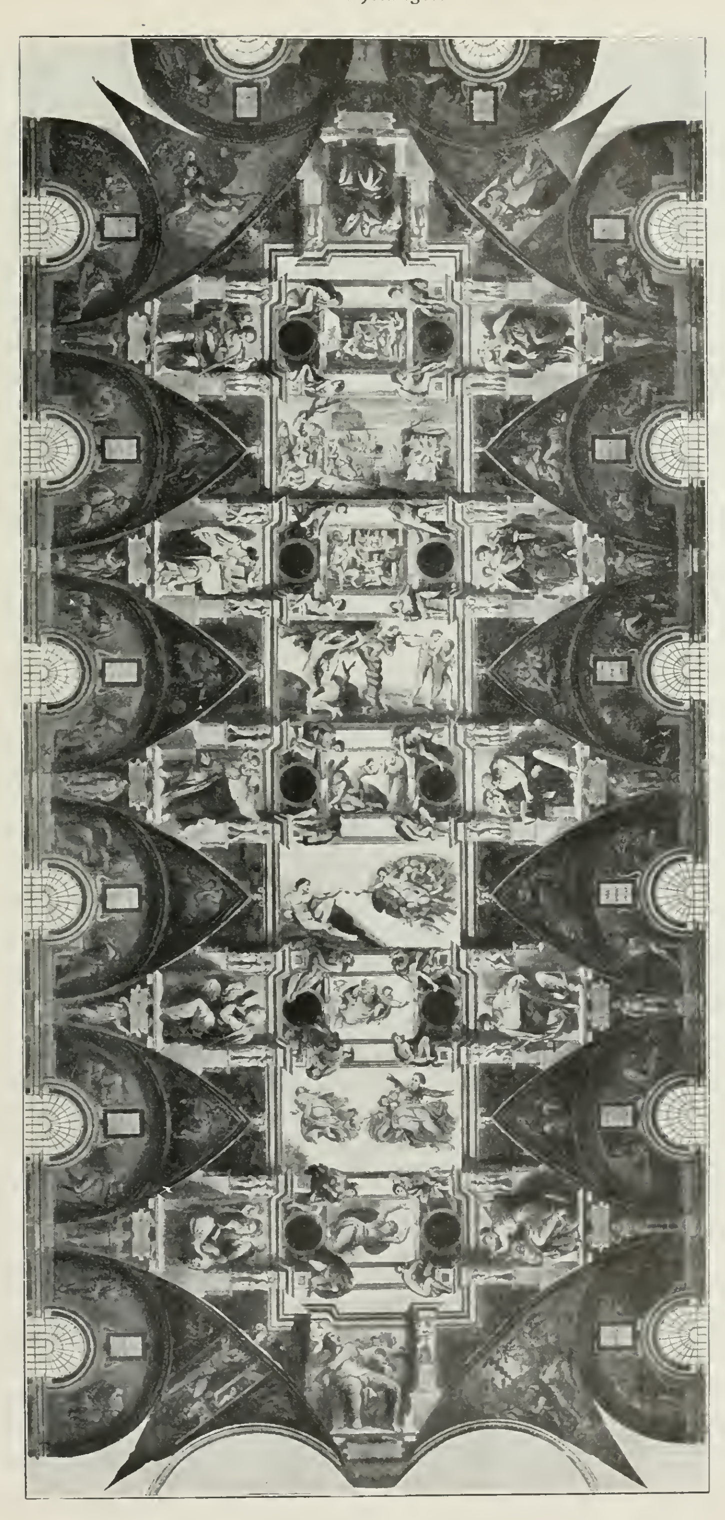
## 2. Michelangelo.

Michelangelo Buonarroti (1475 bis 1564) ist der „Mann des Schicksals" für die Renaissance. Unschön von Angesicht — ein Mitschüler hatte ihm das Nasenbein zerschlagen —, ungesellig und empfindlich, ein Grübler und Zweifler, wälzt er beständig in seiner gewaltigen Seele die letzten Rätsel und die tiefsten Geheimnisse, als müsse er aus sich die Welt neu gebären. Der kirchlichen Frömmigkeit ist er entwachsen wie der Ehrfurcht vor der Natur und den zarteren Regungen der Seele. Elf Jahre hat er Anatomie studiert, aber sobald er zum Pinsel, zum Meißel greift, da „wächst das Riesenmaß der Leiber weit über Irdisches hinaus". Und wie sein eigenes Leben düster und freudlos war, so sind es seine Menschen. Die Schönheit und Daseinsfreude Raffaels, vollends das süße Lächeln Lionardos dürfen wir bei ihm nicht suchen. Aber das Größte und Letzte, was ein Künstler wagen und ausführen kann, das hat er der Menschheit gegeben. Er kann nicht an der Antike und nicht an seinen Zeitgenossen, sondern nur mit seinem eigenen Maß gemessen werden. „Gewaltigkeit (terribilità)" nannten es die Bewunderer.



190. David, von Michelangelo. Florenz, Akademie.

Aus einer armen Florentiner Familie entsprossen, wurde der Jüngling in der



191. Decke der sixtinischen Kapelle, von Michelangelo.



192. Sündenfall und Vertreibung. Sixtinische Decke.

mediceischen Kunstschule erzogen, von Lorenzo an den Tisch gezogen und in lebenslänglicher Verbindung mit den Medici gehalten. Bei Ghirlandajo hatte er malen gelernt, bei einem alten Donatelloschüler die Bildhauerei. Der Marmor war doch sein eigentliches Element. Die Arbeiten seiner Frühzeit sind ausschließlich Meißelwerke, in denen er die Antike nicht etwa nachahmt, sondern zu bemeistern sucht, ein Zentaurenkampf, ganz jugendliche Gliederfülle, eine Madonna an der Treppe, flachstes Relief und so erhaben wie Juno, ein junger trunkener Bacchus und ein nackter David, der schon ganz seine Eigenart, die Gliederfülle, den grollenden Ernst und die verhaltene Bewegung zeigt (Abb. 190). Dann hat er mehrmals die Madonna mit dem erwachsenen Kinde versucht, auch in einem Gemälde, die hl. Familie, sehr kunstvoll im Rund aufgebaut, ohne doch über eine hohe, kalte Schönheit hinauszukommen. Das Gefühl der Mutterfreude lag ihm nicht, den ergreifenden Ausdruck fand er erst bei der Madonna mit dem Leichnam im Schoß (Pietà), wo er zugleich die beliebte, aber meist verunglückte Gruppe ganz vollendet im Dreieck aufbaute und mit einem unsagbaren Hauch von Jugendfrische und Ruhe übergoß. Im Wettstreit mit Lionardo entstand (1505) der Karton zu einem Schlachtenbild, der Überfall badender Soldaten für den Ratssaal, aber zur Ausführung kam es nicht mehr. Ein Neider zerschnitt später den Entwurf, und es sind nur Nachzeichnungen, die „Kletterer", erhalten.

Julius II. berief den Künstler 1505 nach Rom, um sich von ihm sein Grabmal machen zu lassen. Es kam aber zunächst etwas anderes, die Decke der sixtinischen Kapelle (Abb. 191). Wir sahen oben (S. 162), wie an den Wänden das Leben Mosis und Christi entstanden war. Jetzt sollte nun die Vorgeschichte dazu gegeben werden. Michelangelo machte es sich nicht so leicht, wie die späteren barocken Maler, die mit allegorischen Riesengemälden und viel Wolken wirtschafteten. Er brachte in einem kunstreichen baulichen Rahmen die Geschichten und Gestalten unter, welche zwischen dem Anfang aller Dinge und der Erfüllung des Heils die Vermittlung bilden. In den verhältnismäßig kleinen und ungleichen mittleren Feldern erzählt er die Geschichte der Schöpfung und Ur-



193. Kopf der Delphica. Sixtinische Decke.



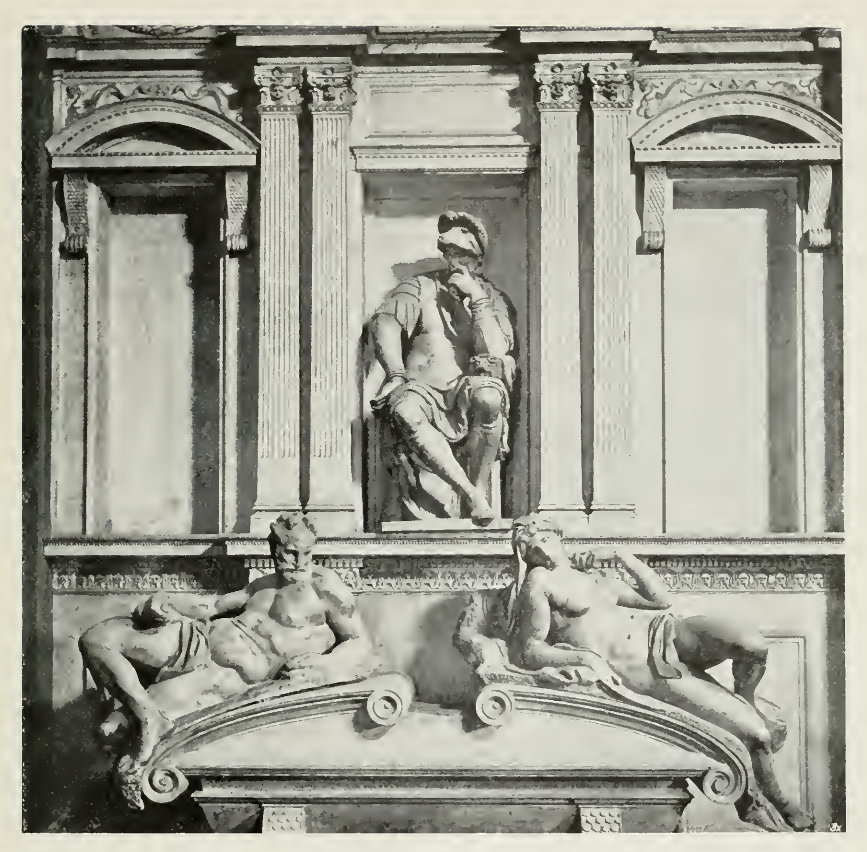
194. Jeremias. Sixtinische Decke.

menschheit. In drei Bildern sehen wir den Schöpfergott gewaltig durch das Weltall rauschen. In den nächsten dreien ist die Schöpfung Adams, Evas und der Sündenfall geschildert. Diese sind die schönsten. Der Künstler kannte am tiefsten von seinen Marmorarbeiten her den erhabenen Augenblick, wo der Stoff lebendig wird. So springt vom Finger Gottes der Lebensfunke in den ersten Menschen, der sehnsüchtig, traumhaft die Augen öffnet und die göttlichen Glieder regt, während das Weib ganz anders, demütig geduckt ins Dasein tritt. Aber das Wesen des Weibes zeigt sich im nächsten Bild. Welch eine Schönheit ist die kauernde Eva in Form und Gebärde. Und wie häßlich ist dieselbe gleich darauf im Unglück (Abb. 192). Das Fortwirken der Sünde offenbaren die drei letzten Bilder: das Sühnopfer, die Sintflut und die Schande Noahs. Sie sind kleiner im Maßstab und figurenreicher. Von dieser Seite begann Michelangelo nämlich die Arbeit und er fand den großen Stil erst rückwärts bei der Weiterarbeit. Beiderseits auf dem verkröpften Gebälk räkeln sich nackte Jünglinge, die mit einem überschießenden Kraftaufwand Rundscheiben an Bändern befestigen; es sind gewissermaßen die freien Söhne jener Urmenschen, die ohne alle Gedankenlast nichts fühlen als die Freude der Bewegung; dann aber folgen jene ernsten Gedankenträger, die Propheten und Sibyllen, wo die stärkste innere Erregung, die Wucht der Offenbarung und Weissagung sich riesenhaft, erschütternd äußert, so daß der Ausbruch der Leidenschaft nur mühsam durch die Herrschaft des Geistes gebändigt wird. Am herrlichsten ist der gramverzehrte Jeremias (Abb. 194) und die jugendlich-schöne Delphica (Abb. 193), die entsetzt schon die Erfüllung ihrer Weissagung zu sehen scheint. In den Fensterkappen folgen Vorfahren Christi, meist Vater, Mutter und

Kinder, in den Lünetten ebensolche, Männer und Frauen rücklings gesetzt, in den Ecken aber noch vier vorbildliche Rettungstaten Gottes für Israel, die eherne Schlange, David und Goliath, Judith und Holofernes, die Kreuzigung Hamans. — Vier Jahre (1508—12) hat Michelangelo an diese Riesenarbeit gesetzt und sie, gleich anfangs mit den Gesellen zerfallen, ganz eigenhändig und einsam durchgeführt. „Ich bin kein Maler“, seufzt er in einem Gedicht dieser Zeit und in Briefen schildert er die Qual der Arbeit, wie er oben auf dem Gerüst liegend, von Farben beklext wird. Der eiserne Wille des Papstes hielt ihn mit Güte und Strenge fest, und eine der letzten Freuden Julius II. war es, am 31. Oktober 1512 die Decke enthüllt zu sehen. Michelangelo sollte noch einmal in der Kapelle seine Werkstatt aufschlagen. 1534—41 malte er als Abschluß des ganzen Bilderkreises das jüngste Gericht an die freie Rückwand. Hier griff er zu den gewaltigsten Formen, die ihm möglich waren. Es ist ein Tag des Schreckens und der Rache, der letzte Kampf eines Riesengeschlechts. Die Engel, die Märtyrer in der oberen Region heben Marterwerkzeuge, um die Rache zu beflügeln; Christus selbst, ein junger Titane, reckt sich, als müsse er Blitze schleudern, die Madonna wagt zusammenschauernd keine Fürbitte mehr. Die Verdammten stürzen in zwei Körperknäueln ins Erbarmungslose, und die Seligen ringen sich schwer empor aus Todesbanden. Bei großen Schönheiten im einzelnen ist die Wirkung als Kirchenbild befremdlich, zumal der Gesichtsausdruck gleichgültig bleibt, alle Kunst auf die Muskelnspiele und Verkürzungen der nackten Leiber verwandt ist. Daniel da Volterra, der „Hosenmaler“, mußte später Zeugfetzen auf die Blößen malen.

Die großen Gemälde, zu denen man den Künstler zwang, gelangen; und die großen Denkmäler, die er mit eigener innerer Leidenschaft angriff, brachten ihm bittere Enttäuschung. Das Grabmal Julius II. nannte er selbst das Trauerspiel seines Lebens. Gleich nach Vollendung der Decke machte er sich mit Eifer daran. Es erstand der Moses und die beiden Sklaven, nur ein kleiner Teil des großen Planes (1513—18). Nach endlosen Verhandlungen wurde 1545 mit Hilfe von Schülerarbeiten das sehr verkümmerte Werk in St. Pietro in Vincoli aufgestellt, dem nur der Moses zu Ruhm gereicht. In der Tat das erhabenste Denkmal der neueren Plastik. Der gewaltige Gottesmann erblickt das goldene Kalb. Der Zorn durchbebt Haupt und Glieder, ein Gewitter vor dem Ausbruch. Arme, Hände und Bart sind so übermenschlich stark, daß wir zittern vor dem Augenblick, wo der Koloß aufspringen und alles entzweischlagen wird. Das Kunstgesetz der gehemmten Bewegung in äußerster Spannung!

Seit 1515 war Michelangelo wieder bleibend (bis 1534) in Florenz und seit 1521 arbeitete er an den Denkmälern der Medizeer für ihre Grabkapelle bei S. Lorenzo. Auch dieses sollte viel großartiger werden, als es schließlich gelang. Aber mitten in fieberhafter Arbeit ließ der Unberechenbare die Sache im Stich, blieb in Rom, um nie wieder in die Vaterstadt zurückzukehren. 1545 stellte man aus der Verlassenschaft die beiden Denkmäler zusammen, die wir jetzt sehen. Die beiden Medici, Guiliano und Lorenzo, waren persönlich nichtswürdig. Aber der Künstler denkt gar nicht an sie. Er gibt ganz allgemein Heerführer (capitani) seiner Zeit in römischer Tracht, den einen



195. Grabmal des Lorenzo Medici, von Michelangelo. Florenz, St. Lorenzo.

barhaupt und aufmerksam, fast in der Haltung des Moses, den anderen vom Helm beschattet, in Nachdenken versunken (il pensieroso) (Abb. 195). Noch allgemeiner sind die vielbewunderten Begleitfiguren, welche in unbequemster Stellung auf den Sarkophagen liegen, die vier Tageszeiten, Nacht und Tag, Abend und Morgen. Der Ausdruck ist wieder vorwiegend in die Körperformen und Bewegungen gelegt, recht gezwungen bei dem ersten Paar; wer könnte schlafen mit dem rechten Arm auf dem linken Bein? Aber sehr edel bei den Dämmerungen. Namentlich die Aurora gehört zum Schönsten von des Meisters Hand.

Der Lebensabend Michelangelos wurde verklärt durch die Freundschaft einer geistreichen Dame, Vittoria Colonna († 1547) und war angefüllt mit rastloser Arbeit; die vornehmste Aufgabe war die Bauleitung an der Peterskirche (seit 1547), die er trotz aller Angriffe so tapfer betrieb, daß ein Jahr nach seinem Tode nach seinem Modell die Kuppel aufgesetzt werden konnte. So schloß ein reiches, hartes Leben mit einem großen Triumph.

## 3. Raffael Santi.

Raffael Santi (1483—1520) ist nur 37 Jahre alt geworden, aber was hat er in seinem kurzen Leben der Welt geschenkt! Mit der Leichtigkeit



196. Die Vermählung Mariä, von Raffael. Mailand.



197. Madonna im Grünen, von Raffael. Wien.

des Lernens verband er eine noch größere Leichtigkeit des Schaffens. Er schien eine unerschöpfliche Welt des Schönen in seiner Brust zu tragen, die fast mühelos in immer neuen Offenbarungen herausfloß. Ein Liebling der Götter und Menschen, heiter, liebenswürdig, ohne Kampf und Neid ist er seine Bahn gegangen, und was anderen leicht gefährlich wurde, Ruhm und Bewunderung in so jungen Jahren, das war ihm nur ein Sporn, mit um so größerem Ernst und eiserner Willenskraft den höchsten Zielen nahe zu kommen. Die Reinheit und Reife seines Charakters ist sicher ebenso erstaunlich wie die Fülle seiner Gaben und der Umfang seiner Arbeit.

In Urbino, der kleinen umbrischen Residenz, bei seinem Vater Giovanni († 1494) lernte er die Anfangsgründe der Kunst, und als er 16jährig zu Perugino kam, der damals einige Jahre in Perugia arbeitete, lebte er sich so in dessen weiche und süße Formensprache ein, daß er einige Bilder desselben, die Krönung, die Vermählung Mariä (lo sposalizio) (Abb. 196) wiederholte, frischer sogar und gefühlvoller, als der Meister selbst es konnte. In einigen lieblichen Madonnen und dem „Traum des Ritters“ kann man dann fast die Vollendung der umbrischen Schule sehen. Ende 1504 kam der Jüngling nach Florenz, zu seinem Glück. Hier mußte er sehen, daß die Malerei inzwischen mit Riesenschritten die Umbrer überholt hatte. Lionardo und Michelangelo maßen damals gerade ihre Kräfte. Und Raffael lernte von beiden, von Michelangelo die große Auffassung des Körpers und die Anatomie, von Lionardo das Helldunkel und die Modellierung, am meisten aber von Fra Bartolomeo, der jenen beiden in der schönen, ruhigen Gruppenbildung voraus war. Darin bewährte ja Raffael später seine unerreichte Meisterschaft. In den eigenen Arbeiten wagte er sich freilich noch nicht an so große Sachen. Die florentinische Zeit ist vielmehr angefüllt mit Tafelbildern, worin er in immer neuen Spielarten die

stille Liebe seines Herzens, die Madonna feiert. Zunächst beschäftigt ihn die junge, schöne, glückliche Mutter mit dem Kind in Spiel und Ernst, so wie es schon Luca della Robbia (s. S. 154) geschildert hatte, dann kommt der kleine Johannes (Abb. 197) und etwas Beiwerk, eine Frucht, ein Stieglitz, ein Lamm als Gegenstand der Aufmerksamkeit oder Handlung hinzu, schließlich Joseph, der die Gruppe zur heiligen Familie abrundet; ferner eine duftige Landschaft mit den schlanken jungen Bäumchen (Abb. 198). Erst gegen Ende des florentinischen Aufenthalts entwarf er zwei größere Bilder, eine santa Conversazione (Madonna unter dem Baldachin) und die Grablegung, die aber beide erst von Schülern vollendet wurden.



198. Der hl. Georg, von Raffael. Petersburg.

Das also war der Raffael, der 1508 nach Rom kam und auf Empfehlung Bramantes von Julius II. mit der Ausmalung der päpstlichen Prunkzimmer, der Stanzen, betraut wurde, woran sich schon berühmtere Maler wie Perugino und Sodoma versucht hatten. Die Gedanken, der Plan wurde ihm von den päpstlichen Hofgelehrten gegeben; auch darf man nicht vergessen, daß ähnliche hohe Gedankenmalereien schon da und dort von den älteren Künstlern (s. S. 162) vorgebildet waren. Aber der Fünfundzwanzigjährige übertraf gleich im ersten Zimmer, der Stanza della Segnatura, alle Erwartungen. Hier galt es, die vier Fakultäten darzustellen. Er malte Theologie, Philosophie, Dichtkunst und Gerechtigkeit als erhaben schöne Frauen an die Decke und in die Bogenfelder entsprechende Gleichnisbilder. Die Disputa (Abb. 199) (Theologie) zeigt uns im offenen Himmel die Dreieinigkeit in einem doppelten Kranz von Engeln und Heiligen, darunter um einen Altar mit der Hostie eine Versammlung von Kirchenlehrern, in denen die Offenbarung ihren Widerhall findet. Es ist eine wundervolle Vision, auch im Blick und im Aufbau der drei Kreise unvergleichlich. Die Schule von Athen (Philosophie) (Abb. 200) entwickelt sich auf den Stufen einer prächtigen Halle. Mit einer spielenden Anschaulichkeit wird gezeigt, daß die niederen Wissenschaften, die sieben freien Künste, den Weg bahnen zur höchsten Weisheit, die sich oben in Plato und Aristoteles und dem erlauchten Kreis ihrer Zuhörer entfaltet. (Ganz rechts schauen Raffael und Sodoma aus dem Bilde.) Die Dichtkunst (der Parnaß) führt uns ins heiterste Dasein. Am kastalischen Quell sitzt Apollo spielend und singend, die Musen haben sich um ihn geschart, und tiefer lagern ohne Unterschied heidnische und christliche Dichter. Für die Rechtskunde wählte der Maler zwei kleine Geschichtsbilder, welche die Entstehung der beiden grundlegenden Quellen des römischen und des geistlichen Rechts erzählen. Die Welt ist noch heute schön, durchleuchtet von Gottes Geist, erfüllt von edlen Wissenschaften und Künsten, weise

199. Disputa, von Raffael. Rom, Stanza della Segnatura.

200. Der Parnaß und die Schule von Athen, von Raffael. Rom, Stanza della Segnatura.



201. Die Vertreibung Heliodors, von Raffael. Rom, Stanza d'Eliodoro.

regiert durch gute Gesetze, das ist das Evangelium, welches Raffael hier verkündet.

Im zweiten Zimmer (Stanza d'Eliodoro) ist der Sieg und Schutz der Kirche in Gefahren geschildert. Julius II. hatte nach der Vertreibung der Franzosen aus Italien und der Sprengung eines Gegenkonzils in Pisa Grund, zu triumphieren. In der Vertreibung Heliodors (Abb. 201), des Tempelräubers, durch einen himmlischen Reiter ist auf das erste Ereignis angespielt. Die lebendige Gruppe zeigt, welche Meisterschaft Raffael nun auch in der dramatischen Handlung besaß. Von der anderen Seite inmitten einer wundervollen Gruppe erschreckter Frauen wird der weißköpfige Priesterkönig hereingetragen. — Die Messe von Bolsena, ein älteres Hostienwunder, ist als Zeugnis römischer Rechtgläubigkeit gewählt. Auch hier schaut Julius II. mit großer Zuversicht auf das Wunder. Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis und die Vertreibung Attilas von Rom spinnen den Gedanken weiter. Julius II. war inzwischen gestorben. Aber Leo X. ließ sich die Verherrlichung noch etwas deutlicher gefallen: auf seinem weißen Zelter reitet er selbst (als Leo d. Gr.) den Hunnen entgegen. — Im dritten Zimmer (Stanza dell' incendio) wird die Erzählung noch päpstlicher oder vielmehr leoninisch. Es sind vier Ereignisse aus dem Leben Leos III. und IV., darunter der „Brand im Borgo", den Leo IV. angeblich durch Gebet löschte, wiederum voll aufregenden Lebens. Doch hat Raffael hier nichts mehr eigenhändig gemalt, sondern die Ausführung seinen Schülern überlassen.

Dasselbe gilt von der Ausmalung eines offenen Laubenganges im zweiten Stock des Vatikans, der Loggien. Hierfür hat Raffael nicht nur die reizvolle Dekoration der Pfeiler und Bögen, sondern auch die kleinen Bilder auf den Kreuzgewölben entworfen, 4 mal 13 aus dem Alten Testament, die sog.



202. Halle der Farnesina.

„Bibel Raffaels". Sie sind so einfach und reinmenschlich, wie man Kindern biblische Geschichte erzählt, nur gehoben durch stimmungsvolle Landschaften. Eine weitere Gelegenheit, den biblischen Stoff zu bearbeiten, gab die sixtinische Kapelle. Leo X. wünschte die Wände unter den Fresken (S. 162) mit Teppichen zu behängen, und Raffael zeichnete 1515 die Kartons mit den Taten der Apostel Petrus und Paulus. Danach wurden die Teppiche in Brüssel gewebt und 1519 aufgehangen (eine Wiederholung in Berlin). Sie sind wiederum reich an Erfindungskraft und Schönheit der Gruppierung und des Ausdrucks. Am anziehendsten ist Petri Fischzug mit den riesigen Männern in den Nußschalen.

Mit wachsendem Eifer hatte sich Raffael nebenbei der Erforschung des alten Roms gewidmet. Er leitete Ausgrabungen, sammelte Bildwerke, zeichnete Bauten und ließ vor den Augen seiner Bewunderer ein glänzendes Bild des kaiserlichen Roms erstehen. So mußte es ihm willkommen sein, einmal einen antiken Stoff zu behandeln und ein reicher Bankier Chigi gab ihm Gelegenheit in seinem schönen Landhaus, der (später sogenannten) Farnesina. An einer Zimmerwand malte Raffael eine drollige Sache, den Riesen Polyphem, der liebentflammt auf das Meer schaut, wo seine Geliebte, die schöne Galathea, auf einem Muschelwagen, von Tritonen und Amoretten umbraust, einherzieht. Es ist wohl die schönste Erweckung des Altertums und in den Formen doch ganz sein eigen. Für eine offene Gartenhalle (Abb. 202) entwarf er dann weiter die berühmte Geschichte von Amor und Psyche in freier Umdichtung des antiken Märchens. Für die



203. Madonna della Sedia, von Raffael. Florenz, Palazzo Pitti.



204. Transfiguration, von Raffael. Rom, Vatikan.

rührende Fabel blieben ihm nur die Zwickel der Gewölbe, an der flachen Decke stellte er zwei große Götterversammlungen dar, das Schiedsgericht und das Hochzeitsmahl, wunderwürdig im ganzen und voll neuer Schönheiten im einzelnen. Die Ausführung mußte er Schülern überlassen.

Wenden wir uns nun zu den Tafelbildern der römischen Zeit, so fesseln uns durch einen neuen Zug, eine hohe, schlichte Lebenswahrheit zuerst seine Bildnisse. Seine beiden Gönner hat er so im Bild festgehalten, wie sie in der Nachwelt fortleben werden, den ernsten, eisigen Julius II. und den fetten, genußsüchtigen Leo X., diesen mit zwei Kardinälen. Daneben noch mehrere Herren der Hofgesellschaft und auch zwei Frauen, die ihm teurer gewesen sein müssen, die schöne Bäckerin (fornarina) und die viel feinere Dame im Schleier (donna velata), das Urbild der sixtinischen Madonna. Doch viel reicher und vielseitiger sind seine Kirchenbilder. Seine alte Liebe, die Madonna, wandelt sich jetzt aus dem florentinischen in das römische Ideal der schönen Mutter, voller, reifer und weicher. Man braucht nur an die Madonna della Sedia (Abb. 203) zu erinnern, die auch in der Farbenwahl und der Rundform ein Meisterwerk und das Lieblingsbild der Frauen ist. Einige größere Bilder nach der Form der santa conversazione, wie die Madonna mit dem Fisch, die von Foligno leiten dann hinüber zu dem höchsten Ausdruck des Gedankens, der sixtinischen Madonna (seit 1754 in Dresden). Dieses Wunder der neueren Malerei scheint Raffael in der Tat wie eine Offenbarung empfangen zu haben. Ohne alle Studien, mit ganz dünner Farbe ist das Bild auf die Leinwand gezaubert. Jeder Zug, jedes Gesicht ist voll ewiger Geheimnisse. Wollte man über den Aufbau, den Linienfluß, den Gedankeninhalt reden, so wäre des Lobes kein Ende. Nur der Vorhang erinnert ein wenig an das „Theater", was uns immer an italienischen Andachtsbildern stört. Aber gleichwohl, diese Madonna, ganz echt katholisch gedacht, hat sich als Hausgöttin auch die protestantische Welt erobert. — Eine Kreuzschleppung, teilweise nach einem Kupferstich Dürers, die heilige Cäcilie oder „irdische und himmlische Musik" und einige hl. Familien genießen noch hohen Ruhm. Sein letztes Bild ist eine Verklärung Christi (Transfiguration) (Abb. 204) in Verbindung mit dem besessenen Knaben, den die Jünger nicht heilen konnten. In der Verknüpfung beider Ereignisse, im Schweben der drei oberen Figuren, in dem wunderbaren Licht, das die Lieblingsjünger blendet, im Bau und Leben der unteren Gruppe erkennt man, daß seine Meisterschaft immer noch im Wachsen war. Als ihn am Karfreitag 1520 ein hitziges Fieber hingerafft, stand dies Bild halb vollendet zu Häupten seines Totenbettes.

Aus seinen Schülern hatte Raffael bei seinen Lebzeiten das menschenmögliche herausgeholt. Nach seinem Tode versinken sie in nichts mit einziger Ausnahme des flinksten und gelehrigsten, des Giulio Romano, der 1524 nach Mantua ging und im Dienst der Gonzaga eine fabelhafte Vielseitigkeit entwickelte († 1546). Er mochte sich als wahren Erben Raffaels fühlen. Denn inmitten einer großen Jüngerschaft baute er Villen, Paläste und Kirchen und darin malte und stuckierte er alles, was verlangt wurde. Man lernt ihn am besten in dem von ihm erbauten, jetzt so einsam melancholischen Landhaus Palazzo del Tè kennen, worin er sieben Säle in Raffaels Weise ausmalte mit einer erstaunlichen Schnellfertigkeit des Zeichnens und Malens, der Verkürzungen, Untersichten und Augentäuschungen, aber doch herzlich gemütlos, zuweilen überspannt und roh, mehr fabriziert als empfunden (Abb. 205).

Der selbständige Ausgang der Florentiner Schule offenbart sich

in Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto. Der erstere hatte nach Savonarolas Tode die Kutte genommen und wagte eigentlich als erster wieder, rein religiöse Empfindungen in biblischen wie in Andachtsbildern auszudrücken, wofür er sich von Lionardo all die Fortschritte in Farbe und Zeichnung aneignete, welche dieser dem erstaunten Florenz (s. S. 169) zu zeigen vermochte. Er hat das Markuskloster mit Altären ausgestattet (Abb. 206), auch auswärts viel gemalt und durch die echte Empfindung und die kunstvolle Gruppierung alle jüngeren, am stärksten Raffael befruchtet. Andrea, eines Schneiders Sohn (del Sarto), 1486—1531 erscheint wie ein kleiner Doppelgänger Raffaels, so vornehm, aber doch gemütlicher sind seine Fresken (in S. Annunziata, in dello Scalzo), so anziehend seine Kirchentafeln mit einem weichen, schimmernden Farbenglanz, worin er alle Zeitgenossen überragt (Abb. 207). In Siena brachte der Lombarde Sodoma († 1549) neues Leben, ein spaßhafter Kauz, Tier- und Weibernarr, Lebemensch niederen Grades, der durch seine Possen die Leute quälte und entzückte. Aber in seiner Kunst merkt man nichts davon. In Mailand hatte er bei Lionardo alle Feinheiten der innigen Beseelung, der zarten Körperbildung und der duftigen Farbe erlernt und mit dieser Ausrüstung in den Kirchen Sienas und der Umgebung (Monte Oliveto) zahlreiche Fresken gemalt, hinreißend schön, „wenn er will", oft aber recht flüchtig und mit Figuren überfüllt. Zweimal versuchte er auch sein Glück in Rom, das erstemal ohne Erfolg im Vatikan, das zweitemal (1515) für seinen Gönner Chigi in der Farnesina, wo ihm sein Meisterbild, die Hochzeit Alexanders mit Roxane gelang. Es ist ein Bild voll sinnlicher Leibesschönheit, auch im Aufbau ganz großer Stil. Solche Sachen, schöne, verschämte Frauen, lustige Putten, wundervolle Jünglinge (Abb. 208) gelingen ihm am besten. Er malt z. B. einen Sebastian so bestrickend schwärmerisch, als ob es die höchste Lust sei, von Pfeilen gespickt zu sterben.



205. Die Strafe der Psyche, von Giulio Romano. Mantua, Palazzo del Tè.

Ein Größerer arbeitete fern von den Tummelplätzen der Berühmtheiten in Parma, Correggio (1494—1534), zu seiner Zeit wenig beachtet, aber ein Bahnbrecher der Zukunft. Von Mantegnas Bildern in Mantua mag er die Kunst der Verkürzungen, von Lionardos in Mailand das Helldunkel gelernt haben. Sein Bestes fand er aus sich selbst, den unvergleichlichen Zauber paradiesischen Lichtes und den warmen Luftschleier, der alles einhüllt (Abb. 209).



206. Beweinung Christi, von Fra Bartolommeo. Florenz.



207. Johannes, von Andrea del Sarto. Florenz.

Für die lebenslustige Äbtissin von St. Paulo malte er in einem Saal ein Rebendach aus dem in ovalen Durchblicken spielende Putten herabschauen, in der Kuppel von St. Giovanni die Erscheinung Christi im freien Himmelsraum, den die zwölf nackten Apostel umsitzen, in der Domkuppel die Himmelfahrt Mariä in einem doppelten Kreis von Engeln und Putten in rauschender Bewegung, ein Knäuel von Armen und Beinen, wofür ein taltsinniger Maurerlehrling den Ausdruck „Froschragout" fand, darunter die Apostel hinter einer gemalten Brüstung und 99 Engel, die auf dem Gesims turnen, so grenzenlos erstaunlich in der Verkürzung und Augentäuschung, daß man nicht weiß,



208. Der hl. Sebastian, von Sodoma. Florenz.



209. Madonna, von Correggio. Budapest.



210. Die hl. Nacht, von Correggio. Dresden.

was wirklich und was gemalt ist. Denkt man zurück an Michelangelos Decke, so ist der geistige Gehalt gering, die ausgelassene, sinnliche Daseinsfreude der schwebenden, sitzenden, purzelnden, lächelnden Jugendschönheit alles. Licht, Luft, Wolkenballen, rosiges Fleisch mit silbergrauen Schatten, stürmische Bewegungen und ein Lachen, daß man mitlachen und heiter werden muß. Sind diese Fresken flott und breit gemalt, so sind die wenigen Tafeln des Meisters um so sorgsamer, übrigens in denselben Lichtzauber getaucht und voll der lächelnden, schmeichlerischen Anmut, am berühmtesten der „Tag" (in Parma) und die „heilige Nacht" (in Dresden) (Abb. 210). In einigen mythologischen Bildern (Leda mit dem Schwan, Jo von Zeus in der Wolke umarmt) wagte er erotische Zustände des Weibes darzustellen, die nur in seiner bezaubernden Anmut ohne Anstößigkeit wirken.

## 4. Die Venezianer.

In Venedig fand die Malerei ihren zweiten Höhepunkt, die m a l e r i s ch e Vollendung. Die Lagunenstadt mit ihrem farbenfreudigen Leben, dem Völkergemisch des Hafens, der morgenländischen Pracht ihrer Feste und Staatshandlungen, der goldigen, dunstigen und doch so reinen Seeluft bot dem Malerauge die reichsten Eindrücke. Hier sah man das Leben nicht so stark durch die Brille der Antike und man suchte in der Kunst nicht die formale Schönheit, die Zeichnung, Anatomie, Perspektive und die ganze hohe Wissenschaft wie in Rom und Florenz, sondern den sinnlichen Farbeneindruck, die Augenlust. Wegen des feuchten Klimas gab man schon um 1470 das stumpfe Fresko auf und malte mit Öl auf gespannter Leinwand. Zudem waren die meisten Künstler keine Stadtkinder, sondern Söhne der terra ferma und brachten von draußen den frischen Hauch von Berg, Wald und Flur, Naturstimmung herein, etwas Neues, Angenehmes für Kaufleute und Schiffer. So ist es begreiflich, daß hier die Farbe als reinstes Ausdrucksmittel der Malerei erkannt und gepflegt wurde. „Die Bildersäle der Akademie in Venedig strahlen einen Glanz aus,



211. Madonna von J. Bellini. Venedig.

wogegen die der Uffizien oder des Pitti in Florenz matt und stumpf bleiben." Die deutliche Kehrseite ist freilich eine Armut an Stoffen und Gedanken, die selbst bei den Größten zu endlosen Wiederholungen verführte.

Die ältere, einheimische Schule (der Vivarini) auf der Insel Murano war in eine harte und herbe Wirklichkeitskunst festgefahren, als einige Fremdlinge einwanderten, Antonello da Messina, der erste Meister der Ölmalerei, und Jacopo Bellini mit seinen Söhnen Gentile und Giovanni. Der letztere kann als Begründer der venezianischen Hochrenaissance gelten, insofern er das besondere venezianische Andachtsbild schuf, die santa conversazione in einer reichen, geschmackvollen Aufmachung, von goldenem Lichte erfüllt (Abb. 211), und als Greis († 1516) die drei Schüler erzog, die den höchsten Ruhm Venedigs tragen, Giorgione, Palma und Tizian.

Giorgione (1478—1510) starb jung und hat wenig hinterlassen, aber das wenige — die große Madonna in seiner Heimat Castelfranco, Adrast und Hypsipyle, Apollo und Daphne, das Konzert, die schlafende Venus (Abb. 212) u. a. — atmet den Zauber einer Jugend, die „weltvergessen einem Traum von Schönheit und Glück" zustrebt. Er zuerst brachte die reine Verbindung des Menschen mit der stimmungsvollen Landschaft fertig durch den weichen, gesättigten Farbenschmelz der Luftmalerei. Und er hauchte seinen Menschen ein träumerisch-geheimnisvolles Leben ein, das rätselhaft aus umflorten Augen spricht. Das Bild „Adrast findet seine Gattin Hypsipile als Amme wieder" ist die ergreifendste Landschaftsidylle — und „Das Konzert", ein Halbfigurenbild mit drei musizierenden Männern, läßt uns ein Unsagbares ahnen, das der Künstler in den tiefen, fragenden Blicken verborgen hat (Abb. 213). Die Zeitgenossen haben ihn neben Raffael gestellt, unzählige Nachahmungen auf seinen Namen getauft und die wehmütig versonnene Poesie seiner Bilder tief empfunden.



212. Schlummernde Venus, von Giorgone. Dresden.

Palma Vecchio aus Bergamo († 1528) hat den venezianischen Goldton weltberühmt gemacht. Ihn begeisterten die schönen, vollen, goldblonden Frauen, die er in ihrer rauschenden Kleiderpracht und ihrer leuchtenden Haut wahrhaft königlich zu geben versteht (Abb. 214). Dazu genügt ihm das Brustbild, einzeln als Bildnis (Violante, Bella) oder in Gruppen (drei Schwestern in


213. Das Konzert, von Giorgione. Florenz.

Dresden), auch unter religiöser Einkleidung als Madonna mit Heiligen. Tiefere Empfindung darf man unter der reizenden Hülle nicht suchen. Es ist ein anmutiges, schönes Dasein, ohne Leidenschaft und Bewegung. Mehr als holden Schein vermag er auch in den Aktbildern (ruhende Venus in Dresden, Adam und Eva in Braunschweig) (Abb. 215) nicht zu geben, und selbst die hl. Barbara, die er für die Artillerie Venedigs malte, ist ein höheres Wesen nur durch den gewaltigen und übertrieben breiten Körper.

Tizian Vecellio (1477—1576) aus einem kleinen Nest in Friaul hat in einem langen, arbeits- und ehrenreichen Leben alle Mitstrebenden weit hinter sich gelassen und sich einen Platz dicht neben den drei ganz Großen, Lionardo, Michelangelo und Raffael, gesichert. Diesen kommt er in der Tiefe und Vielseitigkeit seines Schaffens nicht gleich, aber er übertrifft sie alle durch seine unvergleichliche Farbenkunst, die ihn jung erhielt und ihm ihre tiefsten Geheimnisse erst in seinem hohen Alter offenbarte. Er verstand das Geldverdienen und die feine Lebensart. Sein Haus war der Sammelpunkt edelster Geselligkeit, eine Sehenswürdigkeit der Lagunenstadt. Er ließ sich gern von den Höfen Italiens umwerben, von Kaiser Karl V. zum Pfalzgrafen machen und verkehrte mit Fürsten wie mit seinesgleichen. Aber auch Gelehrte und Dichter, wie den frechen Spötter Aretino, zählte er zu Freunden. Dies alles hat das Wesen seiner Kunst nicht berührt. Die seltene Gabe, groß und frei in die Welt zu sehen, das Vergängliche und Gebrechliche zu verklären und eigene Gedanken ruhig, anspruchslos wie etwas Selbstverständliches auszusprechen,


214. Violante, von Palma Vecchio. Wien.


215. Der Sündenfall, von Palma Vecchio. Braunschweig.



216. Kirschenmadonna, von Tizian. Wien.

hat er sich von der Jugend bis ins Alter bewahrt.

In seinen Jugendwerken wetteifert er zugleich mit Palma und Giorgione bis zur Verwechslung. Wie Palma malt er häusliche Andachtsbilder in Breitformat, Halbfiguren der Madonna mit Heiligen, doch viel lebhafter, durch eine Zugabe (Kirschen, Rosen, Kaninchen), zu einem kleinen dramatischen Spiel gesteigert (Abb. 216). Auch später ist er zu dieser glücklichen Form immer wieder zurückgekehrt, weil sich dabei in engem Rahmen ohne viel Aufwand so vieles aussprechen und vereinigen ließ, Charakterköpfe jeden Alters, Bewegungen, Gefühle und Farbenklänge in allen Abstufungen. — Wie Giorgione aber schuf er zahlreiche Landschaften mit Figuren, geistlicher und weltlicher Art. Für erstere ist der Ostermorgen (Christus und Magdalena) in London, für letztere die „himmlische und irdische Liebe“ (Abb. 217) bezeichnend, zwei Frauen auf dem Rand eines Brunnens; die eine in unverhüllter Schönheit spricht, lockt und weist in irgendein Traumland, die andere, reich geputzt, lauscht und zaudert. Es ist ganz wie bei Giorgione etwas Unsagbares, ein Geheimnis zwischen Frauen, das man entweiht und zerstört, wenn man zu erklären sucht, aber nicht trübe und verschleiert wie bei jenen, sondern prächtig, froh und satt, auch in der Farbe.

Das spätere Werk Tizians läßt sich am besten nach drei Stoffkreisen betrachten: dem kirchlichen, dem mythologischen und dem Bildnis. Er hat alle drei Gattungen nebeneinander mit gleicher Liebe und Meisterschaft gepflegt, und es ist müßig, zu fragen, wieweit sein Herz, seine Gesinnung mitsprach, wenn er



217. Himmlische und irdische Liebe, von Tizian. Rom, Villa Borghese.

in einem Atem die schönste Venus und die lieblichste Madonna erstehen ließ. Für den Maler jener freien und unbefangenen Zeit standen die künstlerischen, malerischen Aufgaben in erster Linie, so daß auch die Frömmigkeit nur im Gewand der Schönheit zum Ausdruck kommt.



218. Der Zinsgroschen, von Tizian. Dresden.

Die Kirchenbilder Tizians sind derart, daß man sich an den rein menschlichen Ausdruck, den lebendigen, dramatischen Vortrag und die rauschende, hinreißende Sprache der Farbe halten muß. Eins seiner Frühwerke ist der Zinsgroschen in Dresden (Abb. 218), zwei Köpfe und zwei Hände. Aber was ist in dieser äußersten Beschränkung zusammengefaßt! Christus ganz durchgeistigt, über Geld- und Steuerfragen erhaben, mit der feinen Hand eines Fürsten, der freigebig und sorglos ausgibt. Der andere aber, der Arbeiter mit dem verkniffenen Gesicht und der schwieligen Hand, die den Groschen verdient hat, für den ist es eine andere Sache. Sein erstes großes Meisterwerk ist die Himmelfahrt (Assunta) in Venedig (1518). Von aller Erdenschwere befreit, schwebt die Jungfrau im Kreis munterster Engel empor. Die Apostel möchten ihr nach. Es ist ein „Glutausbruch der Begeisterung". Der Aufbau kommt der Transfiguration Raffaels aus dem gleichen Jahre merkwürdig nahe. Altarbilder mit „heiligen Unterhaltungen" hat Tizian mehrere, hochgerühmte gemalt. Doch fand er bald statt der üblichen Vorderansicht eine glücklichere Form in der Seitenansicht, die dann überall Nachahmung fand,



219. Mariä Tempelgang, von Tizian. Venedig.


220. Ermordung des Märtyrers Petrus, von Tizian. Braunschweig.

auch für andere Huldigungsbilder. In der Madonna des Hauses Pesaro (1526, S. Maria dei Frari) ist die Gottesmutter rechts an den Bildrand gerückt, die Heiligen und die Stifterfamilie in schöner Quersicht darunter. Mächtige Säulen einer Tempelvorhalle, durch ein Gewölk mit tanzenden Engeln beschattet, vollenden den großen Entwurf. In ähnlicher Art ist der Tempelgang „Mariä“ (Abb. 219) über die 13 Stufen erzählt (1538). Die Paläste und das Volk Venedigs bilden einen vornehmen Rahmen. Zaghaft schreitet das Kind den würdigen Priestern zu. Es liegt ein hoher Adel in dieser Auffassung. Ein drittes berühmtes Bild war die Ermordung des Märtyrers Petrus von 1530 (Abb. 220), das 1867 verbrannte, ein erschütterndes Wald- und Räuberstück. „Der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum, in die hohen, luftigen Baumstämme emporzudringen.“ Auch dies Bild war der erste Schritt auf einer nachmals so breitgetretenen Bahn, statt des Heiligen seine Marter, seine Todespein zu schildern, das Urbild all jener aufregenden und überspannten Schauergeschichten, mit denen man in der Gegenreformation auf die Tränensäckchen der Masse zu wirken wußte.

Einem ganz anderen Tizian glaubt man in den mythologischen Sachen zu begegnen. Strotzende Kraft, ausgelassene Sinnenfreude, tolle Bewegung durchglühen die Gemälde „Das Venusfest, Das Bacchantenfest, Bacchus hascht Ariadne, Diana und Aktäon“, deren Tonart dann Rubens aufgriff und fortsetzte. Verhältnismäßig viel zahmer sind die ruhenden Schönen, die unter irgendeinem mythologischen Vorwand und Namen (Abb. 221) (schlummernde Venus, Venus und Adonis, Danae mit dem Goldregen, Zeus und Antiope, Erziehung des Amor, Amorausrüstung [Taf. III]) in ihrer göttlichen Gliederpracht bei der höfischen Kundschaft des Künstlers den freudigsten Beifall fanden. Auch die büßende Magdalena mußte sich solche Verwendung mehrmals gefallen lassen.


221. Venus vor dem Spiegel, von Tizian. St. Petersburg.

Wieder ein anderer scheint der Bildnismaler Tizian mit der ernsten Treue seiner Naturauffassung. Doch gibt es hier Verbindungsglieder, wir meinen die bildnismäßig gefaßten, aber verklärten und etwas mythologisch



Amors Ausrüstung von Tizian.



222. Lavinia, von Tizian.
Berlin.



223. Kaiser Karl V., von Tizian.
München.

eingekleideten Frauen, wie das „Mädchen mit dem Spiegel", das „Mädchen im Pelz", die „Flora", die „Venus mit dem Orgelspieler", die „Bella" u. a. Die Feinschmecker fanden damals Geschmack an Galerien schöner Frauen, mochten die Urbilder Herzoginnen oder Kammerzofen sein. Mit gerechtem Vaterstolz hat er auch mehrmals seine reizende Tochter Lavinia dargestellt, zuletzt mit der erhobenen Fruchtschüssel (in Berlin) (Abb. 222) ganz verallgemeinert als Muster der guten Haustochter, die anmutig bescheiden die Blicke aller Gäste auf sich zieht. Aber das alles steht zurück gegen die vornehme und hohe Welt, die sich an seine Staffelei drängte. Als Leibmaler der Herzöge von Ferrara, Mantua und Urbino war er schon berühmt, als er 1532 in Bologna zuerst den Kaiser Karl V. malte (Abb. 223). Dieser zog ihn 1548 auf den Reichstag nach Augsburg, wo das Reiterbild des Siegers von Mühlberg erstand. Bei einem kurzen Aufenthalt in Rom 1545 malte Tizian mehrmals den gebrechlichen, schlauen Fuchs Paul III. (Abb. 224). Und sonst noch unendlich viel Große und Kleine, auch aus der geistigen Aristokratie seiner Zeit. Tizian ist im Bildnis immer der Künstler, und zwar in diesem Fach der größte aller Zeiten. Vor allem, er schmeichelt nie auf Kosten der Wahrheit. Er scheut sich nicht, die verblühten Reize der Herzogin von Urbino „mit Spuren ehemaliger Schönheit", die sprichwörtliche Häßlichkeit der spanischen Habsburger mit der dicken Unterlippe darzustellen. Aber er weiß seinen Bildnissen auch immer etwas Eigenes, Bleibendes, Allgemeines zu geben, was nur er allein in seinen Modellen sah, und daneben einen Farbenreiz in Kleidung, Hintergrund, Landschaft und sonstigem Beiwerk, was jedes einzelne seiner Bildnisse zum Kunstwerk macht.

Eine wirkliche, tiefe Wandlung seiner Malweise und Auffassung zeigen Tizians Alterswerke. Aus einer bräunlichen, skizzenhaften Untermalung holte er in drei- und viermaliger Überarbeitung das Bild heraus, indem er farbige Flecke, Striche und Drücker nebeneinander setzte und den Zusammenklang der Töne dem Auge des Beschauers anvertraute. Der jüngere Palma erzählt,



224. Papst Paul III. mit seinen Neffen, von Tizian. Neapel.

daß er gegen Ende „fast ebensoviel mit den Fingern wie mit dem Pinsel gemalt habe". Mit dieser Breite des Vortrags vereinigt sich in den zahlreichen religiösen Bildern ein tiefer Ernst, eine leidvolle Andacht und eine Kraft und Heftigkeit der Bewegungen, die bei einem Achtzigjährigen höchste Bewunderung erregt.

Schüler und Nachahmer der drei Großen haben die venezianische Farbenkunst genügend breitgetreten, unendliche Leinwand mit ihren flott und breit hingestrichenen Farbenwundern bedeckt und die Säle des Dogenpalastes und der Gilden- und Bruderhäuser (scuole) in bedrückende Galerien verwandelt. Aus der Masse heben sich nur zwei Künstler heraus, die etwas Neues brachten: Tintoretto und Paolo Veronese. Tintoretto, das „Färberlein" (1519—94), ist als Schnellmaler übel berüchtigt. In der Tat hat er wohl zehnmal mehr Leinwand verbraucht als Tizian in seinem langen Leben. Ehrgeizig, wie er war, drängte er sich zu jedem Auftrag und setzte bei einem Wettbewerb ein fertiges Gemälde hin, wo die anderen viel Zeit und Mühe mit Entwürfen verloren hatten. Kein Wunder, wenn er manchmal in „gewissenlose Sudelei" verfällt. Aber er hatte doch sein großes Talent durch fleißiges Studium gebildet und suchte das höchste Ziel, das man damals denken konnte, die Farbe Tizians mit der Zeichnung Michelangelos zu vereinigen. In seiner Frühzeit hat er sehr feine Bildnisse geschaffen und viele Bilder mit dem „goldenen Pinsel" Tizians. Und in der Zeichnung konnte er sich scheinbar mühelos die bewegtesten Figuren, die kühnsten Verkürzungen, die drängenden und stürzenden Volksmassen gestatten (Abb. 225), oft „Ausgeburten eines wahrhaft fürchter-



225. Der heilige Markus befreit einen Sklaven, von Tintoretto. Venedig, Akademie.

lichen Gehirns". Leider fehlte ihm das künstlerische Gewissen und die vornehme Gesinnung. Er zuerst hat die heilige Geschichte in die gemeinste Wirklichkeit herabgezogen. Das Abendmahl ist bei ihm ein Schmaus in einer Schenke, wo alles sich um Essen und Trinken dreht. Bei seinem Haschen nach grober Wirkung um jeden Preis geht ihm schließlich auch die Farbe verloren und er arbeitet mit Lichtern und Schatten in harten Gegensätzen wie ein Kulissenmaler. Manche finden das auch wundervoll. Aber der Besucher Venedigs wird durch diese flüchtige und leere Massenkunst bedrückt und ermüdet. Finden sich doch allein in der Scuola di S. Rocco 56 z. T. riesenhafte Gemälde seiner Hand.

Paolo Veronese (1528—88) war schon ein fertiger Künstler, als er 1555 nach Venedig kam. Seinen eigenen veronesischen Silberton hat er nie verleugnet, sonst aber das venezianische Herkommen im Gewand seiner Zeit viel treuer erfaßt und fortgebildet als Tintoretto. In seiner liebenswürdigen und volkstümlichen Art fand er sogleich große Aufgaben. Ein Jahrzehnt durfte er sich in der Kirche St. Sebastiano ausmalen, dann fand er mit Gehilfen und vier Söhnen Gelegenheit, in Landhäusern der terra ferma, z. B. in der Villa Barbaro in Maser (1566), sein hohes dekoratives Geschick zu entfalten (Abb. 226). Ein Jahrzehnt (1563—73) ist angefüllt mit seinen großen „Gastmählern", seit 1577 half er den Seesieg der Republik bei Lepanto (1571) im Dogenpalast verherrlichen. Außerhalb seiner Heimat kennt man ihn vornehmlich aus seinen „Gastmählern", worin er das freie, lebensfrohe Dasein, das vornehme Venedig in der Stimmung festlichen Genusses mit gewaltiger Pracht schilderte. Da er sie für die Speisesäle von Klöstern schuf, war ein biblisches Mäntelchen nötig,



226. Sommer und Herbst. Fresko von Paolo Veronese. Villa Masèr.

und er nannte sie „Gastmahl des Simon, des Levi". Aber die Gäste, die Diener und Musikanten, die Bettler und Frauen, die rauschende, farbenfreudige Kleiderpracht in der freien, baulichen Umrahmung ist das Venedig seiner Zeit, und er hatte sich einmal vor dem geistlichen Gerichte wegen der „Narren, betrunkenen Deutschen, Zwerge und anderer Albernheiten" zu verantworten. In der Tat ist der religiöse Gehalt gleich Null. Und auch die anderen Vorwürfe, die Mythologie, die vaterländischen Huldigungen, wirken nur durch das ruhige Dasein vornehmer Menschen, vor allem stolzer, starker, königlicher Frauen. In dieser Beschränkung ist er der letzte Meister der Renaissance.

## 5. Die Baukunst.

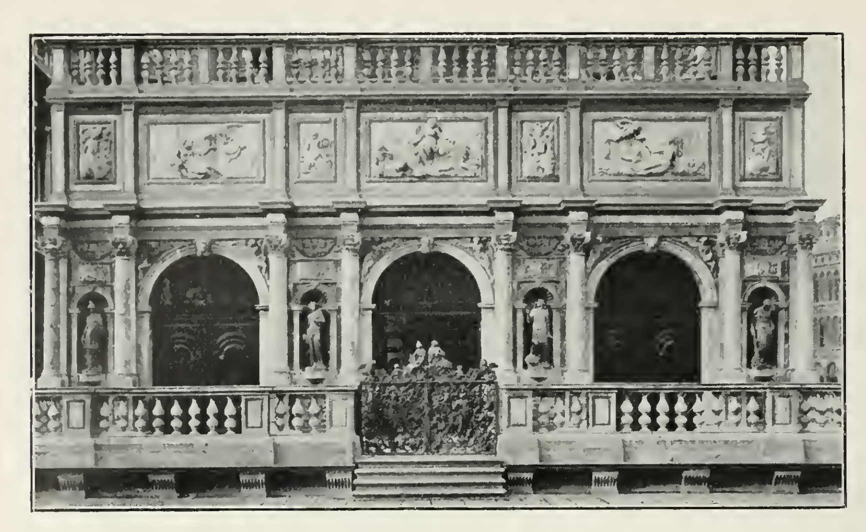
Was Brunelleschi und Alberti begonnen, das führten Bramante, Michelangelo, Sansovino und Palladio zum Ziel. Die Hochrenaissance dieser Männer ist schon äußerlich durch Gewaltigkeit und Großartigkeit ihrer Pläne gekennzeichnet. Sie trugen sich mit Raumschöpfungen, die für Götter und Menschen übermäßig waren. Und andererseits suchten sie das Scheinwesen der Frührenaissance, das spielerisch angeblendete Rahmenwerk in das Notwendige, in das baulich Tätige umzusetzen. Sie begaben sich damit auf einen bedenklichen Weg der Täuschung. Wenn ein baulicher Aufriß, eine Fassade, nur durch das Verhältnis von Lasten und Stützen dem Auge begreiflich werden kann, so mußten sie die lastenden Glieder, Gesimse und Giebel erst recht verstärken, um nun auch die Notwendigkeit der verstärkten, frei hervortretenden und verdoppelten Stützen zu begründen. Aber die hochverehrten Alten hatten es ja nicht anders gemacht. Das Studium der römischen Trümmer wurde immer heißer, genauer, wissenschaftlicher betrieben. Zu großem Troste grub man damals sogar die Schriften eines wirklichen Römers, des Vitruvius, über antikes Bauwesen aus, und die Verkünder des neuen Evangeliums, Vignola, Serlio und Palladio, überschwemmten den Büchermarkt mit Abhandlungen über die Säulenordnungen. Glücklicherweise war die Zeit freier und schöpferischer, um in bloße Nachahmung zu versinken.



227. Peterskirche in Rom.

Bramante (1444—1514), ein Urbinat wie Raffael, aber in Mailand gebildet, seit 1500 in Rom, ist der bahnbrechende Geist, von dem alle Nachfolger lernten. Seine kleinen geistreichen Bauten in Rom, ein Rundtempelchen im Klosterhof von St. Pietro in Montorio und der Klosterhof bei S. M. della Pace wurden bald in den Schatten gestellt durch den Umbau des vatikanischen Palastes und den Neubau der Peterskirche (1505) (Abb. 227). So stark war das rein künstlerische, antikisierende Empfinden Bramantes, daß er für diese Riesenkirche nicht die übliche Langhausform einer Kathedrale, sondern einen zentralen Grundriß, das griechische (gleicharmige) Kreuz mit einer gewaltigen Kuppel wählte. In seinem Geiste durchgeführt wäre das wohl das reifste und schönste Bauwerk der Erde geworden. Kleinere Nachahmungen seines Planes zeigen die unvergleichliche Raumschönheit der Kreuzkuppelkirche, wie sie damals als höchstes Ziel den Meistern vorschwebte. Nach Bramantes zu frühem Tode kamen Stockungen und Störungen in den Betrieb und die Leitung, bis der greise Michelangelo 1547 freilich unter starken Änderungen den Urplan wieder aufnahm und auch die Kuppel bis nahe zur Vollendung brachte, „die schönste und erhabenste Umrißlinie der Erde“. Schließlich siegte doch der Unverstand der Kardinäle. Maderna mußte (1608—12) sehr wider Willen den einen Kreuzarm als Langhaus verlängern und eine gewaltige, breite Scheinfassade vorlegen. Das Übel wurde etwas gemildert durch die Kolonnaden Berninis (1655—67), die einen würdigen Vorhof für das Riesenwerk und den nötigen Abstand ergeben, in dem auch die Kuppel für den Gesamteindruck wieder zur Geltung kommt. Das Innere hat durch die barocken Eingriffe und Ausstattungen unersetzlich viel verloren.

Die Bereicherung und Verfeinerung des Palastbaues erkennt man am besten an Sansovino (1486—1570), der nach einer bewegten Lehrzeit in Florenz und Rom seit 1526 als Staatsbaumeister von Venedig der Lagunen-



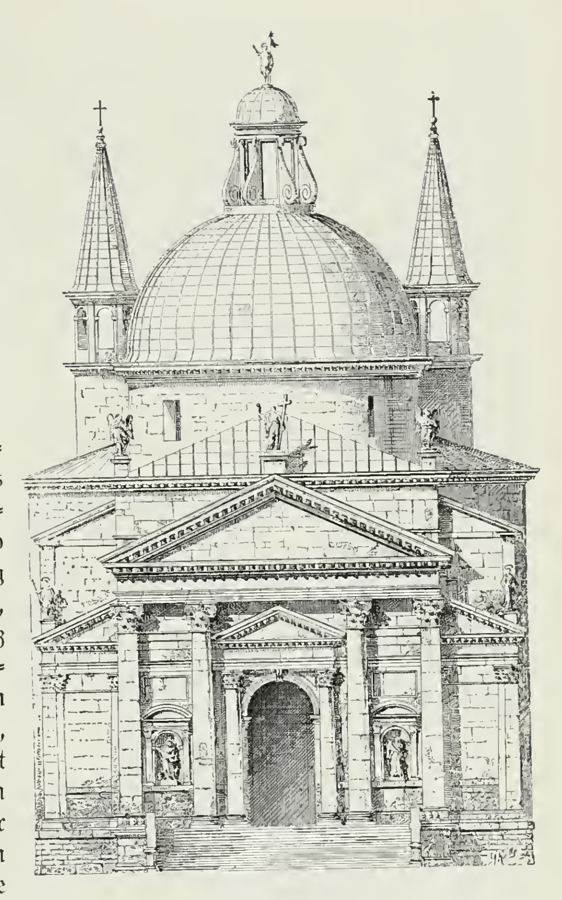
228. Die Loggetta in Venedig.

stadt großenteils ihr künstlerisches Gepräge gab. Sein schönstes Werk ist die Bibliothek von S. Marco 1536—48. Der Aufriß ist dem Marcellustheater (s. S. 63) nachgebildet, aber durch reiche plastische Zutaten, durch den Girlandenfries, die Dockenbrüstungen, die Fenstersäulchen sehr verzierlicht und belebt. Noch feiner und reizender war die 1907 beim Einsturz des Glockenturms mit vernichtete Logetta (Abb. 228), bei welcher das Gesims über den Säulen verkröpft war und der Bildschmuck noch eine größere Rolle spielte. Am einflußreichsten war jedoch Andrea Palladio (1518—80), der Abgott Goethes,

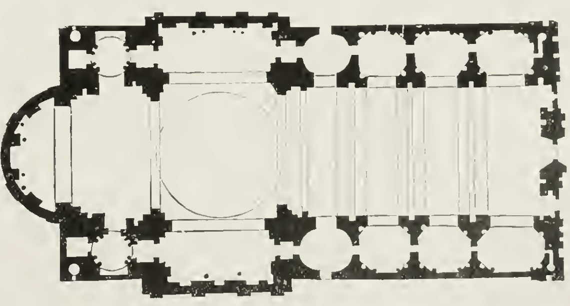


229. Villa Rotonda bei Vicenza, von Palladio.

eben weil er so genau, einfach und rein wie möglich die Kunst der römischen Kaiserzeit erneuerte, kein Erfinder, sondern ein Nachahmer. Am besten lernt man ihn in seiner Vaterstadt Vicenza kennen, wo er das erste neuzeitliche Theater und die zweigeschossige Hallenfront der „Basilika" schuf. An den dortigen Palästen kann man verfolgen, wie sein Lebensgedanke reifte, die eine „große Säulenordnung". Die natürliche, wahrheitsgemäße Erscheinung des Hauses mit der wagerechten Gliederung durch Fensterreihen und Simse war ihm nicht großartig genug. Er strebt darüber hinaus, indem er etwa das Erdgeschoß in Rustika nur als Sockel behandelt und Pilaster oder Säulen über zwei Geschosse greifen läßt, wie es vor ihm schon vereinzelt Michelangelo und andere getan hatten; schließlich entwickelt er die „Ordnung" gleich vom Boden aus, indem er den Säulen hohe und starke Postamente in der ganzen Höhe des Erdgeschosses unterschiebt (Cà del Diavolo in Vicenza). Man muß unwillkürlich an gotische Strebepfeiler denken, nur daß hier jede bauliche Notwendigkeit fehlt. Indes, was an Wahrheit gebricht, wird durch die Großartigkeit und Wucht der senkrechten Gliederung verdeckt (Abb. 229), und der Zauber der „großen Ordnung" war so bestrickend, daß sie, empfohlen durch Palladios Kupferwerke, ihren Siegeszug über die Erde nahm und noch heute für die vornehmsten Gebäude beinahe als Evangelium gilt. Es ist eben der Triumph der griechischen Säule über alle anderen Gliederungsformen. Natürlich hat er die „große Ordnung" innen und außen auch bei seinen Kirchenbauten an=



230. Erlöserkirche (Il Redentore) in Venedig.



231. Il Gesu in Rom. Grundriß.



232. Hof der Universität in Genua, von Bart. Bianco.

gewandt. Die beiden vielgerühmten und nachgeahmten Muster sind S. Giorgio maggiore und Il Redentore (Abb. 230) (1577) in Venedig, wo er in der Tat aus Tempelgiebeln und Kuppeln wundervolle neue Gruppierungen schuf.

Für den Kirchenbau war aber eine andere Schöpfung noch folgenreicher, die Jesuitenkirche il Gesu in Rom, 1568 nach Vignolas Plan begonnen (Abb. 231). Man kann sagen, der geschickteste und glücklichste Auszug aller bisherigen Kirchenbaukunst. Ein tonnengewölbtes Langhaus, eine kuppelgewölbte Vierung, ein tiefer Chor befriedigten alle Ansprüche auf Raumschönheit und kirchliche Brauchbarkeit. Die Jesuiten erkannten zuerst wieder die Bedeutung der Volkspredigt und schufen sich diese „Saalkirchen" als Predigträume für große Massen. Statt der Seitenschiffe sind zwei schmale Kapellenreihen angeordnet, höchst brauchbar für Nebenaltäre, für Beichtstühle und die Privatandacht. Also dasselbe, was bei der gotischen Kathedrale der Kapellenkranz am Chorhaupt war, nur viel bequemer — nach dem spanischen Muster (s. S. 115) — gleich vorn neben dem Eingang. Wo nur immer der Jesuitenorden, die Gegenreformation Fuß faßten, ist diese Kirchenform ihr äußeres Merkmal, sozusagen die Uniform der streitenden und sieghaften Kirche.

Neben Venedig bot gerade die Schwesterrepublik Genua besonders reizvolle Aufgaben für den Palastbau. Das aus dem Meer jäh aufsteigende Gelände nötigte hier zu neuen Entwürfen und Verbindungen. Bei der Enge der Straßen verbot sich die majestätische Außengliederung, oft ist sie durch

Bemalung ersetzt. Dagegen setzte man den ganzen Adelsstolz in ein prunkvolles Vestibül, eine breite Treppe und einen Säulenhof (Abb. 232), der gewöhnlich mit einer Brunnennische schließt. Galeazzo Alessi aus Perugia (1512—72) durfte seit 1549 eine ganze Straße (via nuova, jetzt Garibaldi) solcher Paläste bauen, und er richtete es so ein, daß die Tore beider Seiten in der gleichen Achse liegen und die Durchblicke sich verdoppeln. Freier und heiterer sind die Landhäuser mit ihren geschlängelten Wegen, Terrassen, Grotten, den offenen Hallen und Loggien, von denen man den freien Ausblick auf den Hafen und das weite Meer genießt. Doch sind die römischen Villen, voran Villa d'Este in Tivoli (seit 1549), in der Ausnutzung des Geländes, des Wassers, des Baumwuchses und der Fernsichten und in der Erfindung der kleinen phantastischen Gartenbauwerke noch überlegen. Diese glücklichen Ansätze sind dann im Barock auf die letzte, noch heute beneidenswerte Höhe gebracht worden.



Villa d'Este. Detail der Treppe.



233. Kreuzabnahme, von Rogier van der Weyden. Madrid, Escorial.

## Elftes Kapitel.

# Die Renaissance im Norden.



Zu derselben Zeit, wo Masaccio in der Brancaccikapelle malte (s. S. 156), entstand in Gent das große Altarwerk der Gebrüder van Eyck. Es ist durch die Malweise, die Naturtreue, den Gedankeninhalt soweit überlegen, daß man ohne Zaudern dem Norden einen gewaltigen Vorsprung einräumen muß. Welche Zukunft würde man dieser Kunst weissagen? Und warum hat es der Norden nicht zu einer Höhenkunst gebracht wie die der italienischen Renaissance? Die hundert Gründe dafür lassen sich etwa in dem Merkmal „spießbürgerlich“ zusammenfassen. Es fehlte den einzelnen hochbegabten Künstlern der richtige Nährboden, die hohe allgemeine Bildung, der Geschmack, der äußere Schönheitssinn, das Verständnis des Volkes im ganzen und seiner Führer und Großen im besonderen. Die Gesinnung und der eigne Duft des beschränkten Bürgertums, der Kunstphilister, hängen sich den großen Geistern an und brechen aus ihnen selbst hervor. „In Italien bemalte man Paläste, in Deutschland Buchränder“, das ist etwas übertrieben der Gegensatz. Und da wir nun einmal mit den Augen der Griechen und Italiener Kunstsachen zu sehen gelernt haben, wird es uns immer einige Überwindung, Entsagung und Vertiefung kosten, um der eigenartigen nordischen Kunst mit ihrer Gemütstiefe, ihrem Wahrheits-

drang, ihrem Gedankenreichtum trotz aller krausen Umhüllungen und Verschnörkelungen nahe zu kommen. Die deutsche Entwicklung ist nicht ungestört verlaufen. Sie ist im 15. Jahrhundert entscheidend berührt und befruchtet vom niederländischen Realismus, im 16. Jahrhundert von der italienischen Renaissance. Zuletzt war Nürnberg der Brennpunkt.

## 1. Die Niederländer.

Die Niederlande sahen im Mittelalter eine hohe bürgerliche Kultur erblühen. Ihre Städte waren durch Handel und Gewerbefleiß emporgekommen und hatten lebhafte Verbindungen mit den Nachbarn, der deutschen Hansa und selbst mit italienischen Häusern. Für die Kunst war es förderlich, daß die Grafschaft Flandern durch Heirat an Burgund gelangte. Die Herzöge von Burgund zogen durch die Pracht ihres Hofhalts die Augen Europas auf sich und der erste, Philipp der Kühne, rief einen Niederländer, Claus Sluter, nach Dijon, um die neugegründete Karthause mit Bildwerken zu schmücken. Dessen bedeutendste Schöpfung, der Mosesbrunnen, geht durch die Breite und Wucht der Gestalten und die großartig lebendigen Köpfe schon merklich über die Gotik hinaus. Aber leider fehlten die ebenbürtigen Fortsetzer. Die nordische Kunst hat die wertvolle Unterstützung einer großzügigen Plastik so gut wie völlig entbehren müssen. Der Schwerpunkt verschiebt sich seit Sluters Tod in die Malerei und hier wieder einseitig in die Tafelmalerei und die Buchkunst. Gebetbücher mit den kostbarsten und feinsten Bildchen (livres d'heures) waren gerade damals für die vornehme Gesellschaft der Inbegriff aller Kunst und in der unsagbaren Feinmalerei dieser Miniaturen können wir eine schwache Vorbereitung der van Eyckschen Kunst erkennen.

Denn sonst heben sich die Brüder Hubert und Jan van Eyck wie Riesen aus dem Nichts empor und ihr gemeinsames Hauptwerk, der Genter Altar, ist in vieler Hinsicht etwas Unvergleichliches, das erste und kaum wieder übertroffene Denkmal der Ölmalerei. Hubert entwarf und begann ihn 1421 für einen reichen Kaufmann Jodokus Vydt für die Abtei St. Bavo in Gent. Nach seinem Tode (1426) setzte sein viel jüngerer Bruder und Schüler Jan das Werk fort und vollendete es 1432. Es ist ein Dreiflügelaltar mit zwölf inneren und sieben äußeren Feldern. Die inneren drücken fast den gleichen Gedanken aus wie Raffaels Disputa. In der oberen Reihe erscheint die himmlische Welt, Gott Vater in kaiserlicher Pracht, Maria lesend, Johannes d. T. predigend, hinter beiden die köstlichen, singenden und musizierenden Engel (Abb. 234), zu äußerst Adam und Eva, derbe Nacktfiguren nach dem Leben. Die fünf Bilder der unteren Reihe machen die irdische Erscheinung der Frömmigkeit klar. In der Mitte wird das Lamm auf einem Altar von knienden Engeln verehrt, davor steht der Lebensbrunnen, von beiden Seiten drängen Scharen von Gottesmännern, links des alten Bundes, rechts Apostel und Geistliche, darüber aus den waldigen Gründen Märtyrer und Jungfrauen in geschlossenen Zügen. Die Wallfahrt setzt sich auf den Flügeln fort; von links kommen zwei Reiterzüge, die Streiter Christi (Abb. 235) und die gerechten Richter, von rechts zu Fuß die Einsiedler und die Pilger aus bergigen, baumreichen Landschaften. Jedes Feld ist ein Bild für sich, doch ist die Einheit durch die Bewegung und den

gleichen hohen Horizont leidlich gewahrt. Die künstlerische und malerische Durchführung ist erstaunlich. Ob man die rauschende Farbenpracht der goldstrotzenden Gewänder, das weiche bräunliche Helldunkel der Köpfe, das stimmungsvolle Naturgefühl der Landschaften, die Feinmalerei in jedem Blättchen, jedem Gerät oder Schmuckstück bewundert, immer überwältigt uns die unsagbare Liebe, Naturtreue und malerische Meisterschaft. Die meiste



234. Singende Engel vom Genter Altarwerk. Berlin.




235. Die Streiter Christi vom Genter Altarwerk.

Verehrung finden die singenden Engel, auf deren Gesichtern so köstlich die verschiedenen Stimmlagen ausgedrückt sind, oder die Orgelspielerin in ihrer Versunkenheit oder die Gruppe der jugendlichen Ritter. Außen ist zurückhaltender in der Farbe die Verkündigung (oben), das Stifterpaar und die beiden Johannes (unten) z. T. nur grau in grau dargestellt.



236. Der Mann mit der Nelke, von Jan v. Eyck. Berlin.

Der Schöpfer dieser großen Kunst muß Hubert gewesen sein, von dem leider sonst gar nichts weiter erhalten ist. Denn Jan, seit 1425 Kammermaler Philipps des Guten († 1440), hat etwas Ähnliches nicht wieder versucht. Er war kein Kirchenmaler. Einige kleine Madonnenbildchen (mit dem Kanzler Rollin, mit dem Karthäuser) sind ganz weltlich, und das beste hat er in Bildnissen geleistet. So malte er 1434 einen italienischen Kaufmann Arnolfini mit seiner Braut oder Frau im engen Stübchen. Der zarte kränkliche Mann ist ganz durchgeistigt, die Stubenluft, das Seitenlicht für jene Zeit ganz einzig. In zahlreichen Brustbildern ist die Naturtreue und Feinmalerei auf die Spitze getrieben. Der schärfste photographische Apparat würde die Fältchen, Runzeln und Härchen auch in den Schattenlagen nicht so deutlich wiedergeben als sie der „Mann mit den Nelken“ (Abb. 236) zeigt. In dieser Hinsicht ist Jan der größte Bildnismaler aller Zeiten. „Als ikh kan“, war sein Wahlspruch, so bescheiden und stolz. Denn er wußte wohl, daß niemand außer ihm das konnte. Sein einziger echter Schüler, Petrus Christus, hat es bald aufgegeben, in der kniffligen Feinmalerei mit dem Meister zu wetteifern. Das Höchste und Eigenste der van Eyckschen Kunst war eben persönliche Begabung und nicht übertragbar.

Dagegen erwies sich Rogier v. d. Weyden (de la Pasture) aus Tournai (1400—64), seit 1435 Stadtmaler in Brüssel, als richtiger Lehrer und Führer des Jahrhunderts. Er traf den Ton und die Stimmung der Zeit genau ins Herz und hat bis auf Dürer den beherrschenden Einfluß geübt. Zunächst schon durch seine Stoffwahl. Er malt, was dem Volke vertraut war, das Marienleben und das Leiden Christi. Damals blühten die kirchlichen Schauspiele (Mysterien), in denen ähnlich wie heute in Oberammergau die Heilsgeschichte derb volkstümlich mit einer Menge von unbiblischem Beiwerk und Zutaten ganz anschaulich gemacht wurde. Aus dieser Quelle haben die Maler ergiebig geschöpft und sie konnten immer auf Beifall rechnen, wenn sie nur die bekannten Bühnenbilder, die Gruppen, die einzelnen Figuren so ganz treu, im Gewand ihrer Zeit wiederzugeben verstanden. Und Rogier verstand es. Er sieht immer den Vorgang, den „Auftritt“, die bewegte Handlung. Er sieht das scharf und klar, mit einem unbestechlichen Wahrheitssinn als lebendige Gegenwart, alltägliche Männer und Frauen aus dem Volk, ein ernstes, mageres, eckiges, leidvolles Geschlecht. Körperliche Reize, sinnliche Schönheiten kommen gar nicht in Frage. Das wird



237. Kreuzigung, von R. v. d. Weyden. Wien.



238. Der hl. Lukas, von R. v. d. Weyden. München.

völlig verschlungen vom seelischen Ausdruck und vom Gewand. Was den Italienern das Studium des Menschen, die Anatomie war, das war den Nordländern das Gewand, die rauschende Sprache der Faltenstöße, der scharfen Brüche, Blähungen und Wellen, die ihr eignes Dasein führen ohne viel Rücksicht auf die Glieder und Bewegungen, die darunter sind. So treiben die schlanken Figuren mit den zierlichsten Händen und fleischlosen Fingern ihr Wesen in riesigen Kleiderballen und in einer Umgebung, die meist nur aus Vorder- und Hintergrund besteht. Das schöne Raumgefühl der van Eycks ist kaum wieder errungen. Aus dem Szenenfeld sieht man unvermittelt in eine Landschaftsferne, die weit hinten liegt, Berge, Städte, Burgen, Meer und Schiffe, ein allgemeines Bild der schönen, belebten Welt, ohne Stimmung und scharf wie durch ein Fernrohr gesehen (Abb. 237). So sind auch die Innenräume, Hallen und Kirchen (Abb.238). Rogiers Werke sind zahlreich und sie müssen schon zu seiner Zeit in aller Welt sehr begehrt gewesen sein. Die Nachfolger sehen alle mit seinen Augen und nur wenige sind hie und da, in einzelnen Fächern, über ihn hinausgekommen.

Das gilt in erster Linie von den drei Haarlemer Malern, Dirk Bouts, der die Menschen noch derber und steifer macht als Rogier, ihn aber in tiefer, kühler Farbe und feiner, duftiger Landschaft übertrifft, Albert Ouwater, von dem nur ein einziges, schön gebautes Bild (Auferweckung des Lazarus) erhalten ist, und der frühverstorbene Geertgen van Sint Jans, der etwas mehr Gemüt und Empfindung hat (Abb. 239). Aber auch die beiden Genter gehen in Rogiers Spuren, der seiner Zeit hochgefeierte Hugo van der Goes (Portinarialtar 1468 in Florenz) und Justus van Gent, den Federigo III. als Meister der Ölmalerei nach Urbino berief. Und ein Unbekannter, der Meister von Flemalle, der noch einmal die van Eycksche Feinmalerei erneuert und geistreich mit der Rogierschen Herbigkeit verbindet.

Ein Deutscher, Hans Memling aus Mainz (um 1430—1494), war Rogiers größter Schüler, doch hat er auch von den übrigen Vorgängern alles



Martin van Nieuwenhove von Hans Memling.

Brügge, Johannishospital.



239. Anbetung, von Geertgen. Amsterdam.



240. Madonna mit dem Kinde, von Hans Memling. Wien.

gelernt, was zu lernen war, und ungemein fleißig den damals beliebten Stoffkreis z. T. mehrmals behandelt, Kirchenbilder für das Johannes- und Julianushospital in Brügge, zahlreiche Madonnen (Abb. 240), zahlreiche lebenstreue Bildnisse für seine bürgerliche Kundschaft, die sich selbst in Italien fand (Taf. IV). War doch, wenn die Sage recht behält, von ihm ein Dreiflügelbild, das die Portinari in Brügge nach Florenz abgesandt hatten. Das Schiff mit der kostbaren Fracht wurde von einem Danziger Seeräuber gekapert und das Bild der dortigen Marienkirche gestiftet. Es ist ein Weltgericht (Abb. 241) mit einem Gewimmel nackter, hagerer Figuren, die für einen Deutschen auffallend gut gezeichnet, aber doch gar zu fleischlos und verschämt sind. Ein zweites Hauptwerk ist der Ursulaschrein in Brügge, auf dem in sechs Bildern die Legende der englischen Königstochter erzählt wird, ein drittes, zweimal ausgeführt, die sieben Freuden und die sieben Schmerzen Mariä. Das sind Breitbilder, worauf wie in einem Panorama die ganze biblische Geschichte in einen übervollen Rahmen von Bauwerken und Landschaften eingebettet ist, Stoff und Arbeit genug, um im Fresko nach italienischer Art eine Kirche zu füllen. Ein viertes ist die große Kreuzigung mit Doppelflügeln im Dom zu Lübeck (1491), die noch vielmehr an Überfüllung leidet. Memling hatte alle Anlagen zum Volkskünstler großen Stils, aber wenn er auch die Kenner immer fesselt durch Anmut, gemütliche und selbst drollige Züge, schöne Farbe und einen leichten Pinselstrich, so hat er im ganzen die Schule nicht vorwärts gebracht, ja die künstlerische Höhe der van Eycks selten erreicht.

Die Maler der eigentlichen Renaissance sind dann schon nicht mehr so stark und bodenwüchsig. Sie übernehmen, weil es Mode war, von den Italienern die Ziermittel des neuen Stils, von den Deutschen die Tracht und gern auch die Entwürfe. Quentin Massys, der in Antwerpen hochgefeiert war († 1530), vermag in seinen Altären, Bildnissen und Sittenbildern sehr fein



241. Jüngstes Gericht, von Hans Memling. Danzig, Marienkirche.

eine stille innere Ergriffenheit zu schildern (Annenaltar in Brüssel, Grablegung in Antwerpen, der Wechsler und seine Frau in Paris (Abb. 242). Lucas van Leiden († 1533), den Dürer 1521 besuchte („ein kleines Männlein"),



242. Der Wechsler und seine Frau, von Quentin Massys. Paris.

war schon mehr Stecher als Maler und durch sein Kupferstichwerk ungemein einflußreich. Er hatte die Gabe, unbedenklich zu nehmen, zu entlehnen und zu stehlen, wo er das Gute fand, aber auch etwas Neues und Eignes daraus zu machen; einzelne Blätter sind so groß und malerisch ausgeführt, daß Schüler und Nachahmer daraus die schönsten Gemälde machten. Die sinnliche Schönheit war ihm versagt, er geht auf den Ausdruck und die Wahrheit bis zum Häßlichen. Berüchtigt sind seine kurzen Klumpfüße. In seinen wenigen Bildern (Abb. 243) zeigt er sich geschickt, lebensvoll, anziehend durch einen warmen, bräunlichen Ton, der erste Brunist.

## 2. Die deutsche Malerei seit Mitte des 15. Jahrhunderts.

Über Deutschland brach die Malweise Rogiers verheerend, widerstandslos, mit der Wucht einer neuen Offenbarung herein. Was die deutschen Schulen jener Zeit (s. S. 140) noch an Eigenart besaßen oder gewonnen hatten, verflüchtigte sich wie Spreu vor dem Winde. Hinfort galt nur die harte, ungeschminkte, hausbackene Wirklichkeitskunst Rogiers, doch stark vergröbert und ins Spießbürgerliche herabgezogen. Denn was die wandernden Kunstjünger von dem angebeteten Meister selbst oder seinen Schülern lernen konnten, war ja nur die äußere Mache. Das wurde dann in der Heimat mit Behagen breitgetreten, so eckig, scharfkantig, hölzern wie nur möglich. Offenbar zum höchsten Entzücken der Besteller, Stifter und Bewunderer. Denn hier einmal sah sich



243. Die Heilung des Blinden (Mittelbild), von Lucas van Leiden. St. Petersburg.



244. Anbetung der Drei Könige, vom Meister des Marienlebens. München.

das deutsche Pfahlbürgertum leibhaftig wie im Spiegel, abgearbeitet, ausgemergelt, sorgenvoll und vergrämt, aber doch mit der Lust an bunter Tracht, an prunkvollen Schaustellungen, an peinlichen Marterszenen und gemütlichen, rührenden Familienereignissen. Zu keiner Zeit ist Deutschland so fruchtbar gewesen wie in dem Halbjahrhundert von 1470 bis 1520. Tausende von Altartafeln sind damals entstanden und bis in die entlegensten Dorfkirchen verbreitet worden. Die Malerei fand zwar meist nur auf den Flügeln oder den Rückseiten Platz, aber sie ist trotzdem mit rührender Liebe und Sorgfalt behandelt; das Einzelne, Personen, Köpfe und Kleider, Bauten, Landschaften, mit ganzer Freude an der Wirklichkeit ausgeführt, nur kommt es nicht zu einer geschlossenen Bildwirkung weder im Aufbau noch in der Lichtführung und Perspektive. Außerdem lassen sich die meisten, auch der besseren Maler, zu Roheiten und Häßlichkeiten fortreißen, die jedes feinere Gefühl verletzen. Namentlich das Leiden Christi wird angefüllt mit Schinderszenen und herzlosen

Grausamkeiten. Es fehlte eben doch der beruhigende und klärende Einfluß einer alten Kultur und des guten Geschmacks. Auch im Stoffkreis ist Rogiers Vorbild maßgebend. Das Marienleben und die Passion, gelegentlich noch die Heiligenlegende sind die breitgetretenen Übungsfelder; das Weltliche, selbst das Bildnis ist selten. Innerhalb dieser allgemeinen Merkmale heben sich einige Schulhäupter heraus, die in ihren besseren Werken etwas Eigenartiges haben. Aber auch ihnen geschieht durch eine nur flüchtige Betrachtung kein großes Unrecht.

Am auffallendsten ist der Stimmungswechsel in der Kölner Schule. Die schöne himmlische Märchenwelt Stephan Lochners zerfließt vor dem unbarmherzigen Auge der Nachfolger. Sie sind namenlos und meist aus der Fremde zugewandert. Man nennt sie nach ihren Hauptwerken. So den tonangebenden „Meister des Marienlebens“ (1460—90), vielleicht Johannes von Düren, mit den harten Köpfen Rogiers und der Landschaft (auf Goldgrund) Dirk Bouts (Abb. 244). Er ist gleich überaus ernst. Selbst seine zarten, schlanken Frauen haben das Lächeln verlernt. Besser als sein Hauptwerk (sieben Tafeln in München) ist noch eine Kreuzigung (in Köln) mit echter Trauer und wirklichem Himmel. Zuletzt versinkt er in Freudlosigkeit. Einer seiner Schüler, der Meister der Lyversbergschen Passion (in Köln) ist ganz derb, roh und bunt im Geschmack des Straßenpöbels, ein anderer, der Meister der heiligen Sippe (1480—1520) hat sich zum Maler des reichen Bürgertums entwickelt. Er gibt die Frauen behäbig und prächtig (Abb. 245), hübsch aber gedankenlos, die Männer teils grimmig, teils blöde, in Handelsgeschäfte versunken, ohne Seele, die Landschaften wahre Speicher von Städten, Burgen und Domen, und darin anschauliche, höchst wertvolle Bilder des Volkslebens. Das Heilige ist durch ihn völlig entleert und verweltlicht. Umgekehrt sucht der Bartholomäusmeister (1490 bis 1515), ein Oberdeutscher aus Schongauers Schule, die altkölner süße Frömmigkeit noch einmal mit den neuen malerischen Mitteln zu erwecken (Abb. 246). Er steigert die Farbenpracht, den Kleiderprunk, die sinnlichen Reize, die Gemütsausdrücke aufs höchste. Seine Frauen sind geputzte, übertrieben empfindsame Modepuppen, Schauspielerinnen mit koketten, fast buhlerischen Gefühlen, ob sie nun in Verzückung lächeln oder sich in durchbohrender Herzenspein verzehren. In dieser Verstiegenheit ist der Meister einzig. Man möchte ihn fast für einen dreisten Spötter halten. — Schon der nächste, der Meister von St. Severin (bis 1515), ein Holländer, ist ein Priester der Wirklichkeit und Häßlichkeit. Für ihn ist der „holde Traum“ für immer entflogen. Vollends der letzte der Kölner, Barthel Bruyn († 1597) ist ein kaltsinniger Nachahmer der niederländischen Romanisten, in seinen zahlreichen Bildnissen geisterhaft und blutleer. Hier also hatte die Kunstweise Rogiers kein Heil gebracht. Aber es ist eine seltsame Fügung, daß in dieser Umgebung ein Knabe aufwuchs, der als Mann die Malerei mit Fleisch und Blut übersättigte, P. P. Rubens.

In Oberdeutschland ist Martin Schongauer in Kolmar (1445—91) ein echter Schüler Rogiers und eine der edelsten Künstlergestalten. Er hat wenig gemalt (Abb. 247). Doch ist seine Madonna im Rosenhag, verglichen mit der Lochners, ein volles Bekenntnis seiner treuen, schlichten Lebensauffassung



245. Frauenkopf vom Sippenaltar. Köln.



247. Heilige Familie, von Martin Schongauer. Berlin.



246. Hl. Bartholomäus zwischen Agnes und Cäcilia, vom Meister des Thomasaltars. München.



248. Basilika S. Croce in Rom, von Hans Burgkmair. Augsburg.

Viel wirksamer war er durch zahlreiche Kupferstiche (115), womit er erfindungsarmen Zeitgenossen unter die Arme griff. Er hat namentlich die Leidensgeschichte Christi so umgearbeitet, daß sie erlöst von der burlesken Überfüllung einfach und natürlich, schön und groß wirkt. Man empfand gleich die Anmut seines Stils, nannte ihn „den hübsch Martin". Er starb zu früh für die deutsche Kunst. In Nördlingen gründete Friedrich Herlin eine betriebsame Werkstatt, aus der große Altäre für Nördlingen, Rothenburg, Bopfingen hervorgingen. Er zehrt zeitlebens von den Eindrücken einer niederländischen Wanderschaft, die er jedoch derb, äußerlich, handwerksmäßig verwertet. Von ihm lernte wieder Bartholome Zeitblom († 1531) in Ulm, der die Werkstatt seines Schwiegervaters Hans Schüchlin fortführte, der „Deutscheste unter den Deutschen". Denn in ihm ist das Fremde sehr verdünnt und er strebt mit Bewußtsein aus dem eckigen, derben, knittrigen Zeitstil zu einer reineren Schönheit in Formen und Farben, zu erbaulicher Ruhe des Vortrags. Seine großen Altäre (von Kilchberg, Eschach, Heerberg) sind großenteils in Stuttgart und noch heute vor anderen durch ihre „herbe Anmut" schmackhaft.

Weiter nach Osten versickert das Niederländische noch mehr, doch spielt hier früher und schärfer als anderswo die italienische Luft herüber. Augsburg, die reiche, lebenslustige und betriebsame Handelsstadt, brachte zwei Künstler gleicher Gesinnung und Entwicklung hervor, Hans Holbein d. Ä. († 1525) und Hans Burgkmair († 1532). Beide zusammen malten seit 1496 für das Katharinenkloster die sieben Hauptkirchen Roms um des Ablasses willen, der für das Jubeljahr 1500 ausgeboten war (Abb. 248). Burgkmair war da-

mals schon in Oberitalien gewesen und er führte zuerst die äußeren Formen der Renaissance in Deutschland ein. Holbein folgte ihm gelehrig nach und erreichte im Sebastiansaltar von 1515 (in München) mit den beiden Frauen „Barbara und Elisabeth" einen Formenadel, der Größeres erwarten ließ. Er ist aber, von Schulden gedrückt, in einem unruhigen Wanderleben verkümmert. Köstlich sind seine über 100 Bildnisse in Rötel und Silberstift, worin er fast seinem großen Sohne gleichkommt (Abb. 249). — Auch der Stolz des Landes Tirol, Michael Pacher († 1508), Maler und Schnitzer in Bruneck im Pustertal, hat sich sein Schönheitsgefühl in Italien (in Padua) gebildet; sein großer Altar in St. Wolfgang (1481) mit feinen Figuren und Gemälden ist eins der wenigen rein genußreichen Meisterwerke des 15. Jahrhunderts.

Für das Frankenland bildet Nürnberg den herrschenden Mittelpunkt. Hier gab es zahlreiche Werkstätten, die ihre Erzeugnisse nach dem kunstarmen Norden und Osten, nach Sachsen, Schlesien und Polen verhandelten. Der tüchtigste Fabrikant war Michael Wohlgemut († 1519); er hatte das Glück, die Witwe Hans Pleydenwurffs zu heiraten und mit dessen Werkstatt zugleich die beste Kraft in seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff zu gewinnen, mit dem zusammen er die Schedelsche Weltchronik illustrierte. Und genau so vererbte sich auch die Nachahmung der Niederländer. In den frühen eigenhändigen Sachen, dem Hofer Altar von 1465 in München, dem Zwickauer in der Marienkirche von 1479, zeigt sich Wohlgemut noch würdig, farbenprächtig, wenn auch leer und geistlos, die späteren sinken dann von Stufe zu Stufe bis zu rohen, handwerksmäßigen Dutzendarbeiten, auf welche der Meister die Schüler und Gesellen, darunter auch den jungen Dürer, stramm eingedrillt hatte. Die Kunst war ihm wesentlich Geschäft und Handelssache und er beherrschte den Markt, bis ihm der ebenso betriebsame Cranach die Kundschaft abfing.



249. Hans Holbein der Ältere. Selbstbildnis.

### 3. Die Bildnerei.

Von der deutschen Bildnerei des 15. Jahrhunderts ist beim besten Willen nicht viel Gutes zu sagen. Überall, an Kirchen, Rathäusern, Grabmälern, Brunnen usw.



250. Vom Hochaltar in der Marienkirche zu Krakau. Von Veit Stoß.

finden wir ganz hübsche Arbeiten, die schlecht und recht bescheidenen Ansprüchen genügen. Aber nirgends hebt sich aus der Masse eine künstlerische Kraft. Außerdem ward um die Wende des Jahrhunderts die Großbildnerei in Stein durch die Holzschnitzerei der Altarwerke in Schatten gestellt. Das war richtige Bauernkunst fürs Volk, die nicht viel kostete und doch ganz prächtig aussah. Man arbeitete in weichem Pappel- oder Lindenholz — nur am Niederrhein in Eiche — glättete mit dünnem Kreidegrund und legte kräftige, bunte Farben und reichliches Gold auf. So entstanden überall kleine Werkstätten von Bildhauern und Tischlern, die mit ihren klobigen, steifen und leblosen Figuren fast wieder das Kindesalter der Plastik durchmachten, bis um 1450 allgemein die Maler in das Geschäft eingriffen und nun ihre Formensprache, das erzählende Relief und vor allem den besseren Gemütsausdruck und den knittrigen Gewandstil in die Holzbildnerei einführten. Fast alle oben genannten Maler sind zugleich Schnitzer oder mit Schnitzern verbunden. Und es läßt sich nicht leugnen, daß ein großer, wohlerhaltener Altaraufsatz mit Figuren auf Goldgrund, zierlichen Baldachinen, duftig ausgesponnener Bekrönung und farbensatten Bildern ein unvergleichlicher Kirchenschmuck ist, an dem Malerei, Bildnerei und Tischlerarchitektur auf glänzenden Eindruck zusammenarbeiteten. Für die selbständige Entwicklung der Bildnerei war die Verbindung nicht gerade förderlich. Die leichte Arbeit im Holz und die nachträgliche Bemalung reizte zu einem gefährlichen Wetteifer, zu einem malerischen Stil in der Plastik, dem auch die Besten nicht entwachsen sind.



251. Anbetung der drei Könige. Schwäbisches Holzrelief. (Phot. G. Schwarz, Berlin.)

Am lehrreichsten ist in dieser Hinsicht der Nürnberger Veit Stoß (1440 bis 1533), ein hochbegabter, in allen Künsten gewandter, leidenschaftlicher Künstler, der zwanzig Jahre am polnischen Hof in Krakau, seit 1496 wieder in Nürnberg eine reiche, vielbewunderte Tätigkeit entfaltete, im Leben so ungebunden wie in seiner Kunst. Der Rat bezeichnete ihn als „irrig und geschreiig, unruhig und heillos." So ähnlich könnte man von seinen Werken reden. Was er immer an Menschenkenntnis und Natursinn hat, das wird übertönt durch seine rollenden Haarmähnen und das flattrige, knatternde, wild umherschießende Faltengewirr. Am eigensten lernt man ihn an dem Hochaltar der Marienkirche in Krakau (1484) kennen (Abb. 250), der neunzehn Szenen im Relief hat. Ebenda führte er in rotem Marmor das Baldachingrab Kasimir Jagellos aus. In Nürnberg wird er etwas zahmer, in den Unterschneidungen aber kühner. Seinen Weltruf begründete hier die freischwebende Gruppe „der englische Gruß" in der Lorenzkirche (1518), eine Kuriosität und hohe Messerfertigkeit, mehr nicht. Im gleichen Stil hat er für Wohlgemuts spätere Altäre die Figuren geliefert, auch den Rahmen für Dürers Allerheiligenbild.

Seine Schwächen sind eine Modekrankheit der Zeit, wogegen es kein Heilmittel gab. Denn sein Seitengänger Tilman Riemenschneider geht in der geblähten, unruhigen Manier womöglich noch weiter. Bei diesem glänzenden Virtuosen des Schnitzmessers paart sich der nüchterne Bürgersinn, die verhungerte Frömmigkeit der harten Gesichter und der mageren Glieder, die ängstliche Sorge um jedes Äderchen und Fältchen mit dem gleichen Überschwang des Lockengeringels und des knittrigen Faltenrausches. Er kam um 1483 aus Osterode nach der weinfröhlichen Mainstadt und brachte es im ganzen Frankenland zu höchstem Ansehen († 1531), da er in Stein- und Holzarbeiten gleich fertig und fruchtbar war. Unter seinen vielen Grabmälern mit lebensgroßen Figuren ragt das Doppelgrab Heinrichs II. und Kunigundens im Dom zu Bamberg (bis 1513) hervor. Die Gestalten sind groß und edel, die Reliefs an den Wänden der Tumba „leisten ein Höchstes an leichtflüssiger Erzählung" aus dem Leben des Kaiserpaares. Aber gerade hier, im Licht der großen Kunst des 13. Jahrhunderts (s. S. 133) wird der künstlerische Abstand fühlbar. Seine besten Altäre sind die des Taubergrundes, in Rothenburg, Creglingen und

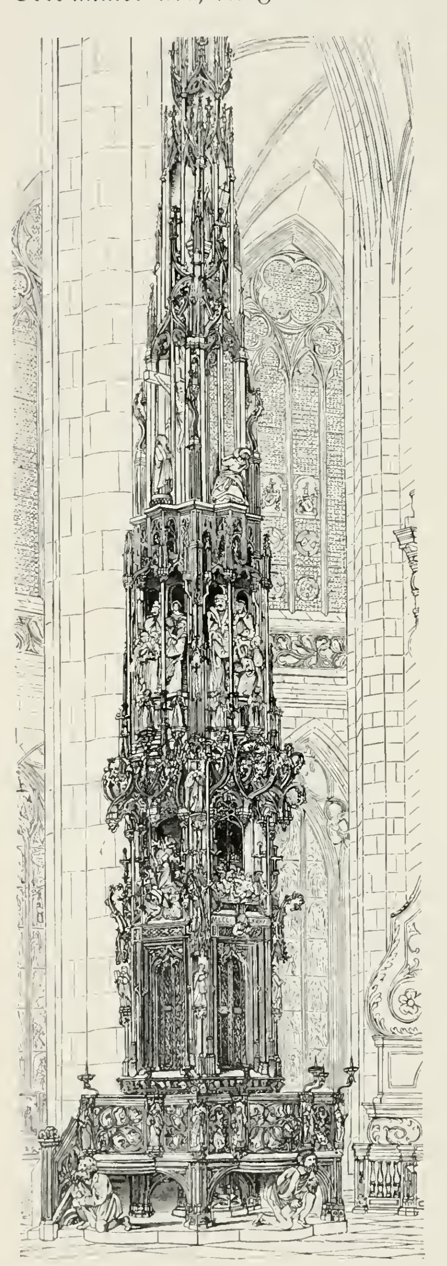


252. Die dritte Station, von Adam Kraft. Nürnberg.

Dettwang. Sie sind sämtlich farblos, geistvoll und meisterhaft bis ins letzte Fältchen von Leben, Ausdruck und Gefühl durchglüht, und das einzige, was den reinen Genuß stört, ist nur ein Überschuß an Kraft, Deutlichkeit und Formenfülle. Sonst hat er noch Würzburg und die Umgebung mit mannigfachen Werken seines bewegten, tiefen und grunddeutschen Geistes erfüllt (Abb. 251). Sein ganzes Kunstschaffen ist das deutlichste Zeugnis für die gärende Bewegung der Geister vor und neben der Reformation. Daß auch innerhalb der deutschen Formensprache ein Weg zu edler Einfalt und Größe möglich war, beweisen einige namenlose Sachen, wie die Madonna von Blutenburg und die berühmte, aufblickende „Nürnberger Madonna". Auch die schwäbischen Meister, voran Jörg Sörlin in Ulm (Chorstühle und Sakramentshäuschen im Münster daselbst), haben uns köstliche Werke reiner Schönheit hinterlassen.

Adam Kraft, der zweite der großen Nürnberger († 1508), der reiner Steinbildner war, hat sich durch die wahrhaft erquickende Treue und Einfalt seines ersten Werkes, der Ketzelschen Stationen vor dem Tiergärtner Tor (1490), einen unvergänglichen Platz im Herzen des deutschen Volkes erobert. Wie man damals gern die denkwürdigen Stätten des heiligen Landes nachmachte, so hatte auch ein vornehmer Nürnberger, Martin Ketzel, auf einer Pilgerfahrt in Jerusalem die sieben Stationen von Pilatus Haus bis Golgatha abgemessen und ließ nun durch Kraft die Ereignisse in Hochbildern darstellen. Sie fesseln noch heute unbedingt durch schlichte Lebenstreue und echt deutsche Gefühlswärme. Die Menschen sind sozusagen von der Straße genommen, kurze dicke Stadtknechte

und liebe Bürgerfrauen, ihr Ausdruck weder ins Rohe noch ins Empfindsame übertrieben (Abb. 252). Man wird sofort, auch durch das kräftige Hochrelief, an den großen Naumburger erinnert (S. 132), und auch den Abstand empfinden. Dort immer noch die Formen und Geberden des Adels, hier des Bürgertums.

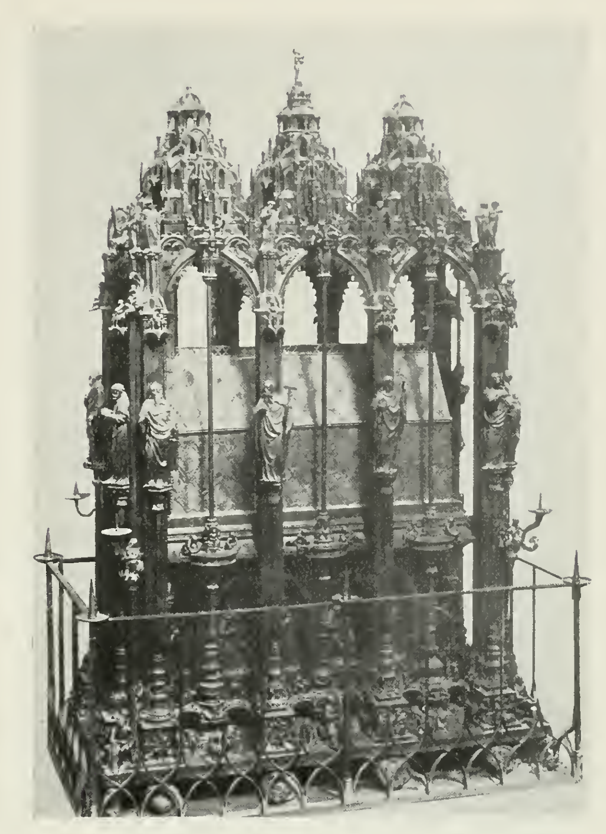


253. Das Sakramentshäuschen, von Adam Kraft. Nürnberg, Lorenzkirche.

Das zweite Hauptwerk Krafts, das große dreiteilige Schreyersche Epitaph außen am Chor von St. Sebald (1492) zeigt nun aber einen ganz anderen Stil, ein malerisches Relief, mit kleinlicher, überfüllter Landschaft, viel empfindsamer im Ausdruck und der Beseelung wie ein in Stein übersetztes Gemälde. Schlechthin bewundernswert, auch als Arbeitsleistung, ist aber sein drittes Werk, das 20 m hohe Sakramentshäuschen in der Lorenzerkirche (1493—96) (Abb. 253), eine schlanke, duftige, mit zahlreichen Figuren belebte Steinpyramide, deren Spitze sich wie eine Knospe unter der Decke umbiegt, so fein und zierlich, daß man die Sage begreift, der Meister habe eine „sonderliche Erfahrung gehabt, die harten Steine zu mildern und zu gießen.“ In den folgenden Grabmälern der Landauer, Rebeck u. a. hat sich Kraft doch auch dem mächtigen Kleiderschwulst gebeugt; völlig er selbst mit seiner muntern, volkstümlichen Schalkheit erscheint er aber wieder in dem Relief an der Stadtwage (1497), wo der Wagmeister nach dem Zünglein schaut, der Knecht die Gewichte aufsetzt und der Handelsherr im Beutel sucht.

Peter Vischer († 1529), der Erzgießer, bezeichnet den Mittel- und Höhepunkt der berühmten Firma, die sein Vater Hermann um 1450 eröffnet hatte und die sein Sohn Hans 1549 beschäftigungslos schließen mußte. Die Gießhütte war eine Sehenswürdigkeit der Reichsstadt und sie beherrschte in ihrer Blüte den deutschen Bedarf namentlich an Grabmälern fast vollständig von den einfachen gravierten Platten an bis zu den teuersten Frei- und Hochgräbern. Peter Vischer hat ganz aus eigner Kraft

den Bronzeguß vom Handwerk wieder zur Kunst erhoben und als einziger von den Nürnbergern auch den Weg zur Renaissance gefunden. Schon seine frühen Werke, auch die einfachsten, sind ausgezeichnet durch sichern Geschmack und klare Form ohne knittrigen Überschwang, hübsche Umrahmung und zierliche Grundmuster — der Ananasteppich ist sein Leitmotiv — und eine tadellose Technik des Gusses. Das Hochgrab des Erzbischofs Ernst v. Wettin im Dom zu Magdeburg (1495) mit den Aposteln an der Tumba bezeugt die Reife und den Reichtum seiner Formensprache, die aber noch gehoben und geadelt wurde durch das, was er selbst von italienischer Renaissance mehr geahnt als gesehen und was seine Söhne Hermann († 1516) und Peter († 1528) um 1505 von ihren Italienfahrten heimbrachten. Die Summe des Alten und Neuen ist nun das Sebaldusgrab (1508—19) (Abb. 254), jenes wunderbare Gehäuse um den alten Silbersarg des Heiligen, vor dem man stundenlang sitzen und träumen mag, hingerissen von der feierlichsten Erhabenheit und der lieblichsten Tollheit, der märchenhaften Laune und den witzigsten Possen. Wir sehen zuerst die Apostel, die würdigsten der christlichen Kunst, wir sehen unten am Sarg in Relief einige Szenen aus Sebalds Leben — wie schalkhaft ist das eine, wo er aus Eiszapfen ein Feuer macht — wir sehen auf den Sockeln spielend, kollernd, purzelnd eine übermütige Welt von Putten, Tritonen, Sirenen, Löwen, Hunden, Vögeln, Delphinen, wir sehen Zeus, den Vater der Götter und Menschen, seiner Würde entkleidet, wie einen armen Sünder, jämmerlich abgesetzt, wir sehen den Meister selbst im Schurzfell und unten riesenhafte Schnecken, die das Werk langsam zu bewegen scheinen, und hundert Sachen mehr. Es ist eine Welt von Anmut und sonniger Heiterkeit. 1513 goß Vischer auch zwei überlebensgroße Ritter für das gewaltig geplante Grabmal des Kaisers Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck. Die Kunstgesinnung des Kaisers ist sonst nicht gerade großartig. Aber sein Grab



254. Das Sebaldusgrab von Peter Vischer im Ostchor der Sebalduskirche. Nürnberg. (Phot. von F. Schmidt.)

sollte womöglich noch glanzvoller werden als das Julius II. (s. S. 174). Von 1508—82 ist daran von den verschiedensten Bildnern gearbeitet worden, bis man den großen Vorrat — außer dem Hochgrab mit dem knienden Kaiser noch 23 Statuetten und Bildsäulen von Helden und Frauen, den angeblichen Ahnen der Habsburger — ziemlich planlos aufstellte. Die Kunst ist dabei über hübsche Äußerlichkeiten — Waffen, Rüstungen, Kleider — nicht hinausgekommen, der Ton des Ganzen aber doch auf das Ziel, Verherrlichung der Ritterschaft im Licht der neuen Zeit, trefflich zusammengestimmt.

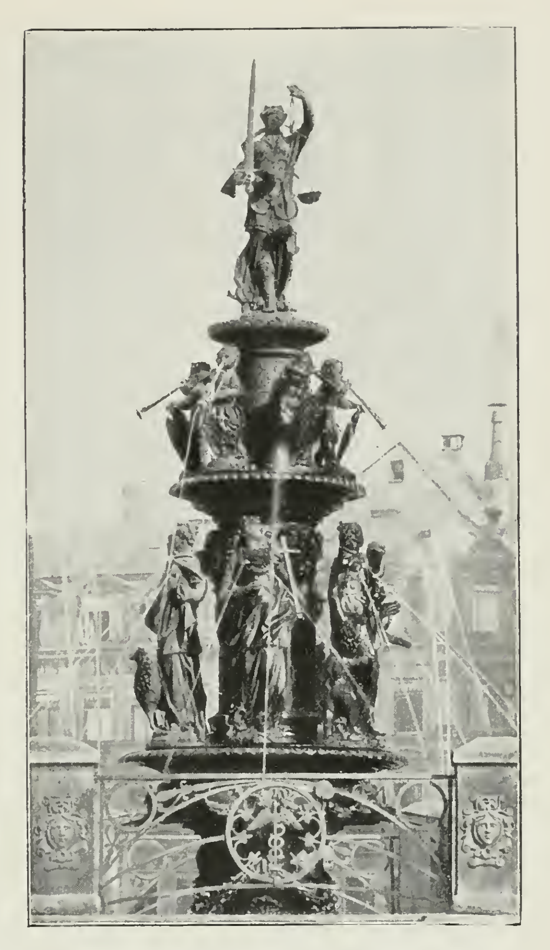
Nach Vollendung des Sebaldusgrabes hat der alte rüstige Peter mit dem einzigen überlebenden Sohne Hans noch zahlreiche Grabmäler in reiner Renaissance gegossen, Hans allein auch einen kleinen reizenden Brunnen mit dem bogenschießenden Apollo 1532 im Rathaushof zu Nürnberg. Die wahre Erbschaft traten aber andere Gießer an, die beiden Labenwolf und Benedikt Wurzelbauer, und öffentliche Kunstbrunnen bildeten ihre Hauptaufgaben. So verdanken wir Pankraz Labenwolf ein reizendes Stück, das Gänsemännchen (Abb. 255) und B. Wurzelbauer den wundervollen Tugendbrunnen von 1589 (Abb. 256), dessen feine Figuren von einem wahren Kreuzfeuer von Wasserstrahlen umstäubt werden. Das letzte große Brunnenwerk Nürnbergs, der Peuntbrunnen (1660) wurde 1797 an Zar Paul I. verkauft und in Peterhof aufgestellt, doch ist der Verlust 1902 durch einen Nachguß auf dem Nürnberger Markte ausgeglichen. Dem Beispiele Nürnbergs folgten bald andere Städte; in München entstanden für die Residenz unter Peter Candids Leitung der Perseusbrunnen, der Wittelsbacher und Bavariabrunnen, in Augsburg der Augustusbrunnen von Hubert Gerhard (1594), der Herkulesbrunnen (1602) und der Merkurbrunnen (1599) von Adrian de Vries, der auch den Neptunsbrunnen vor dem Artushofe in Danzig entwarf. In allen diesen Werken herrscht die glatte, leere Schönheit der Italiener. Das war das Schicksal der deutschen Renaissance. Als man endlich die reinere Form und den besseren Geschmack gefunden hatte, war der Geist entflohen, und die großen Künstler waren ausgestorben.



255. Das Gänsemännchen. Brunnenfigur von Pankraz Labenwolf. Nürnberg.

* * *

## 4. Die Malerei des 16. Jahrhunderts.


256. Der Tugendbrunnen, von Benedikt Wurzelbauer. (Phot. von F. Schmidt.)

Beim Rückblick auf unsere deutsche Malerei werden wir immer die Empfindung haben, durch allerhand Ungunst um die letzte und reifste Frucht betrogen worden zu sein. Deutschland war damals verhältnismäßig reich und befriedet. Der Humanismus entfachte an den Schulen ein freies Geistesleben. Ulrich von Hutten jubelte: Es ist eine Lust, zu leben. Die gewaltige Geistesarbeit Luthers rührte das Volksleben in allen Tiefen auf und fegte wie ein Gewitter altheilige dicke Nebel hinweg. Das war denn doch etwas anderes als Dante, Petrarca, Savonarola und Julius II. zusammengenommen. Wenn wir das Sturmlied der neuen Zeit hören oder singen: Ein' feste Burg ist unser Gott, so meinen wir, derselbe hinreißende Geistesschwung müsse auch in den Künsten einen gewaltigen Niederschlag hinterlassen haben. Aber wir finden nichts dergleichen. Wenn die Malerei besonders das Sprachrohr ihrer Zeit sein kann, so gab sie nur schwachen Ton, und die wenigen Berufenen, Dürer und Holbein in erster, Grünewald und Cranach in zweiter Linie, jeder in seiner Art, scheinen unserem Volke viel schuldig geblieben zu sein.

Albrecht Dürer (1471—1528) galt seiner Zeit und gilt uns als Künstler ersten Ranges, obwohl er nichts hinterlassen hat, womit wir vor aller Welt prangen und prahlen können. Zeitlebens hat er schwer mit den Geheimnissen der Malerei, mit Form und Farbe, gerungen. Die ersten Jugendeindrücke, die Luft Nürnbergs, die Schule Schongauers lasteten schwer auf seinem Leben, so daß Italien und die Niederlande, die er später kennen lernte, seinen Sinn wohl bereichern und klären, aber nicht mehr zu bestimmen vermochten. Kraftvoll und herb, wie er einmal ist, ein echter Deutscher, so müssen wir ihn nehmen. Denn was ihm an Wohllaut fehlt, das hat er reichlich durch Tiefe der Gedanken, durch die Fülle seiner Einbildungskraft, durch die Wahrheit und Wärme seiner

Empfindung ersetzt. Die Kunst war ihm ein Heiligtum, dem er priesterlich mit reinen Händen und tiefernster Frömmigkeit diente.

Dürer hatte die Lehrzeit bei seinem Vater, einem bescheidenen Goldschmiede, schon ziemlich hinter sich, als er 1487 zu Wohlgemut in die Lehre trat. Der feinfühlige und kunsteifrige Jüngling hatte, wie er klagt, „von den Knechten viel zu leiden" und lernte so viel oder wenig, als da zu lernen war, die Malerei als Handwerk. Dann führte ihn 1490—94 die Wanderschaft nach Kolmar wo Schongauer leider eben gestorben war, nach Basel, wo er zuerst für den Holzschnitt zeichnete und sonst weit herum, wahrscheinlich auch nach Venedig. Dort muß er den Jacopo de Barbari kennen gelernt haben, einen süßlichen Stecher und Maler, dem er geheimnisvolle Kenntnisse in den Verhältnissen des Körpers, „den Menschen aus der Maß gemacht", zutraute und abzulernen suchte, wie ihn denn die Grübeleien über das Gesetzmäßige in der Kunst bis an sein Lebensende beschäftigten. Wäre er doch damals zu Lionardo nach Mailand gelangt! Dort hätte er lernen können, was seine Seele suchte. Nach der Heimkehr heiratete er Agnes Frey, die ihm eine hausbackene, geschäftskundige, keineswegs streitsüchtige Gattin ward, und eröffnete eine eigene Werkstatt. Aber den Massenbetrieb, wie Wohlgemut, wollte und konnte er nicht üben und er suchte schon damals einen anderen Weg, um zu seinem Volke zu reden und seine inneren Gesichte zu verkörpern, die Schwarzweißkunst, Kupferstich und Holzschnitt.

Den Kupferstich hatte bereits Schongauer zu künstlerischen Leistungen erhoben: Dürer brachte ihn durch unablässige Übung mit dem Grabstichel auf die Höhe seiner Ausdrucksfähigkeit, so daß er Licht und Schatten in den zartesten Abstufungen zu geben weiß. Den Holzschnitt fand er aber noch ganz in den Windeln, und es ist sein eigenstes Verdienst, ihn für die Kunst entdeckt und erobert zu haben. Gleich sein erstes größeres Werk war eine Holzschnittfolge von 15 großen Blättern, „die heimliche Offenbarung Johannis", die 1498 erschien. Es ist bezeichnend, daß Dürer sich an diesen ernsten, gewaltigen Stoff wagte, der zum Teil bildlich gar nicht darstellbar ist. Und sein Werk leidet auch an Überfüllung und Unklarheiten. Die Formen sind kraus und knorrig, aber voll Wucht und Ausdruck, ganz Dürerisch, manche Blätter wie die apokalyptischen Reiter (Pest, Krieg, Hunger, Tod) auch im Aufbau großartig, das Ganze eine kühne Strafrede wider den Papst und seine Priester. In diese Zeit fallen auch die Anfänge der großen Holzschnittpassion und des Marienlebens (Abb. 257). Bedeutender für seine Entwicklung sind aber die Kupferstiche bis 1505, in denen wir den jungen Meister zwei Aufgaben verfolgen sehen: die Bewältigung des (nackten) menschlichen Körpers und der vollen Bildwirkung eines Vorwurfs mit Hilfe der Landschaft. In ersterer Hinsicht wählte er zur Übung antike Stoffe und italische Formen: Herkules oder die Eifersucht (1500), das „große Glück" (1503), Adam und Eva (1504) sind die Stufen fortschreitender Meisterschaft, und in dem letzteren Stich konnte er sich sagen, die schöne, anatomisch wahre und doch wohllautende Form für Mann und Weib aus eigener Kraft gefunden zu haben. Der Ausdruck hat freilich darunter etwas gelitten. Er brachte dies ein, als er 1507 beide Voreltern in Öl auf dunklem Grunde malte (jetzt in Madrid), die schönsten Menschen, die der nordischen Kunst bis dahin gelungen, Adam mit



257. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, von Dürer. Aus der Holzschnittfolge des Marienlebens.

freudigem Antlitz, Eva verführerisch lauernd. In den gleichen reinen und runden Formen sind die zwölf Zeichnungen der „grünen Passion" von 1504 (in Wien) gehalten, darunter ganz entzückende Blätter (Abb. 258). Man darf also nicht denken, daß Dürer nicht ebenso „schön" habe zeichnen können wie Raffael. Wenn er es nicht tat, wenn er überhaupt den Weg der äußeren formalen Schönheit nicht weiter verfolgte, so lag das tief in seinem Wesen, seiner deutschen Gesinnung begründet. In zweiter Hinsicht ist schon ein Stich von 1500, der „ver-



258. Geißelung Christi, Tuschzeichnung von Dürer. Wien, Albertina.

lorene Sohn“ bei den Schweinen mit dem Blick in eine fränkische Dorfgasse, so ausdrucksvoll wie ein Gemälde. Noch mehr der hl. Eustachius von 1504 mit köstlicher Berg- und Burglandschaft. Mit solchen Blättern schuf Dürer die „Kunst fürs Haus“, das Gemälde des Bürgerstandes, und man kann sich denken, daß seine Frau, welche damit die Messen bezog, reißenden Absatz fand. Seine Stiche waren des Meisters Vermögen und zugleich sein künstlerischer Adelsbrief. In aller Welt konnte damals niemand etwas Ähnliches machen. In der reinen Landschaft war er überhaupt einer der ersten Entdecker und der eigentliche Vorläufer der Niederländer. Es gibt noch zahlreiche Studien, leicht und sicher mit Feder und Tusche hingeworfen, Ansichten aus Tirol oder aus der Umgebung Nürnbergs, die uns sein inniges Verhältnis zur Natur offenbaren.

Fragen wir nun, was er als Maler in dieser Frühzeit seines Ruhms geleistet, so geben zunächst eine Reihe kleiner Bildchen in Wasserfarben, der Elsterflügel,

der sitzende Hase, der Hirschkopf, der Hirschkäfer u. a. eine Vorstellung von der ungemein scharfen und sicheren Beobachtung des Wirklichen, des Kleinsten in der Natur, des Stillebens. Mit gleicher Schärfe sind zahlreiche Bildnisse erfaßt, mehrere eigene (Abb. 259), seines Vaters, seines Lehrers Wohlgemut, seines Freundes Pirkheimer, des Kaufmanns Oswald Krell, Friedrichs des Weisen, für den er übrigens auch 1503 im Schloß zu Wittenberg malte, und in ganzer Figur die beiden Paumgartner auf den Flügeln ihres Familienaltars (in München). Sie zeigen in aufsteigender Linie, daß Dürer auch in den einfachen Aufgaben des Bildnisses den kunstmäßigen Bau und die große, gehobene Wirkung fand. Dagegen kann er eigenhändig nur wenig Kirchenbilder gemalt haben. Außer dem Paumgartnerschen sind zwei Altäre erhalten, aus Wittenberg stammend, in Dresden die sitzende Madonna, in Florenz die hl. drei Könige, das letztere eins seiner besten Gruppenbilder im Bau und in der Farbe.



259. Dürer, Selbstbildnis. München.

Ende 1505 machte sich Dürer nach Venedig auf, von wo er in witzigen Briefen an Willibald Pirkheimer, der ihm das Reisegeld vorgeschossen, berichtete. Diesmal kam er nicht, um zu lernen, sondern um zu verdienen, als anerkannter Meister. Die Lobhudler umdrängten ihn, „vernünftig Gelehrt, gut Lautenschlaher, Pfeifer, Verständige im Gemäl", die Maler beneideten ihn, doch der alte Bellini schloß mit ihm Freundschaft. Die deutschen Kaufleute bestellten bei ihm ein Gemälde, das Rosenkranzbild, das ihn bis Herbst 1506 beschäftigte, schließlich großes Lob, aber wenig Nutzen brachte. Die Neider verstummten, die da sagten, im Stechen wäre er gut, aber im Malen wüßt' er nicht mit Farben umzugehen. Das Bild, jetzt in Prag, ist leider bis zur Ruine verdorben. Deutlich italienisch ist der Aufbau im Dreieck, bestimmt durch die Madonna, welche Rosenkränze verteilt, den knienden Papst und Kaiser. Trotz der „untreuesten, verlogen, diebischBöswicht", die ihn in der Lagunenstadt weidlich betrogen, erfrischte der eineinhalbjährige Aufenhalt den Künstler innerlich und äußerlich. „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hie bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer", schrieb er zuletzt an Pirkheimer. Nachdem er noch einige Bildnisse und kleinere Tafeln (Madonna in Berlin) (Abb. 260), (der Gekreuzigte in Dresden) (Abb. 261) gemalt und „um heimlicher Kunst der Perspektiva willen" einen Ritt nach Bologna gemacht, kehrte er nach Nürnberg zurück, und bis 1512 hielt wenigstens die Freude am Malwerk nach, die ihm dann allerdings auf lange durch die übelsten Erfahrungen verleidet wurde.

Nach den schon erwähnten Doppeltafeln mit Adam und Eva (1507) und einer Marter der Zehntausend (1508) übernahm er 1509 einen Altar für den Frankfurter Kaufmann Jacob Heller, der im Mittelbild die eigenhändige



260. Madonna mit dem Zeisig, von Dürer. Berlin.




261. Christus am Kreuz, von Dürer. Dresdner Galerie.

Krönung Mariä und die das Grab umstehenden Apostel enthielt. Es ist im 17. Jahrhundert im Münchner Schloß verbrannt, und nur die zahlreichen Apostelstudien sowie der unerquickliche Briefwechsel mit Heller geben Zeugnis von der ungeheuren Mühe, die Dürer darauf verwandte. Wir erkennen daraus, daß er wie auf seinen früheren Bildern wesentlich immer noch mit Tempera malte und nur mit Öl lasierte, fünf- bis sechsmal übereinander, und daß er bei diesem „fleißigen Kleiblen" nie auf seine Kosten kam. Dieselbe Erfahrung mochte er bei dem gleichzeitigen „Allerheiligenbilde" (Abb. 262) für das Landauer Kloster machen. Er ist im kleinsten Maßstab eine großartige Vision wie Raffaels Disputa (jetzt in Wien), durchaus Feinmalerei, die Farbe licht und klar, für unsere Empfindung übermäßig bunt. Er beklagte später selbst seine grelle Farbenlust. Noch malte er 1512 eine liebreizende, jugendfrische „Madonna mit der Birne" (Wien). Damit sind die malerischen Anregungen Venedigs erloschen. Dürer „wartete nun seines Stechens" und kehrte erst nach den neuen Reizungen der niederländischen Reise zur Staffelei zurück. Die Farbe war ihm eben nicht das erste und notwendigste Ausdrucksmittel. Zunächst ergänzte er 1511 zwei große Holzschnittwerke, die meist schon vor 1505 entstanden waren, das Marienleben und die (große) Passion. Das Marienleben (20 Blätter) hat alles Kirchliche abgestreift und ist ganz in die traute Luft des innigen deutschen Familienlebens übertragen, unendlich zart und schlicht erzählt, mit mancherlei Humor gewürzt und doch durch den weiten Raum der Landschaften oder Zimmer, worin soviel zu sehen ist, ins Bildmäßige erhoben (Abb. 257). Ludwig Richter war der echte Nachfolger dieses Stils. Die große Passion (zwölf Blätter) wirkt umgekehrt nur durch die großen Figuren im Vordergrund und sucht die äußere Pein auch mit derben und gewaltsamen Zügen für gröbere Nerven deutlich zu machen. Innerlich war er ja längst über diese Auffassung hinausgewachsen. Ein Andachtsbüchlein von 1511 mit 37 Blättern, die sog. kleine



262. Das Allerheiligenbild, von Dürer, Wien.

Passion, ist viel gedämpfter im Ausdruck und stellt den großen heilsgeschichtlichen Zusammenhang der Erlösung vom Sündenfall bis zum Weltgericht vor Augen. Endlich trat er dem Gegenstande noch näher in der Kupferstichpassion (1512), worin dann die inneren, seelischen Vorgänge voll zum Ausdruck kommen und in der feinsten, strichelnden Manier der Platte ein förmlicher Farbenreiz abgewonnen wird. Die schöne Form der grünen Passion ist dabei völlig aufgegeben, Gewand und Körperbildung so knorrig und knitterig, als ob Dürer damit sein Deutschtum vor Verwelschung habe retten wollen. Immerhin der Geist, die neuen Erfindungen in diesen Werken weckten weithin, über Deutschlands Grenzen hinaus, Bewunderung und Nachahmung. Man darf eben nicht vergessen, daß damals die Welt von Raffaels und Michelangelos großen Bilderkreisen noch nichts wußte.

Das Höchste als Stecher leistete er in den folgenden Jahren mit den drei großen Blättern „Ritter, Tod und Teufel (1513), Melancholie und Hieronymus“ (1514). Über die unvergleichliche stecherische Vollendung herrscht nur eine Stimme des Lobes, die Erklärungen verlieren sich in alle Abgründe des Zeit- und Künstlergeistes. Mit dem Tod im Sinne der Totentanzbilder hatte sich Dürer öfter beschäftigt (der Spaziergang, der Kuß des Todes, König Tod auf dem Klepper) (1505). Aber wer ist der äußerlich und innerlich gegen alle Schrecken gepanzerte Ritter, der auf ebenso tapferem Roß höhnisch lächelnd durch die grause Schlucht reitet? Man kann doch nur an den „Streiter Christi“



263. Hieronymus im Gehäus, von Dürer. Kupferstich.

denken, an den „christlichen Adel deutscher Nation“, an Männer wie Hutten und Sickingen, welche in den bald folgenden Stürmen auch Luthers Hoffnung waren. Der Hieronymus im Gehäus (Abb. 263) kann sicher als Bild des gottgefälligen, mittelalterlichen Forschers gelten, dessen Gemüt so ruhig und sonnenhell ist wie sein trautes Zimmer. Aber die Melancholie, das schwer vor sich hinsinnende, geflügelte und bekränzte Mädchen, ist sie eine Warnung vor unnützem, weltlichem Grübeln oder nicht vielmehr die neue Zeit, das Zeitalter der „Erfindungen und Entdeckungen“, deren Geburtswehen doch keiner der Zeitgenossen tiefer als Dürer empfunden hat?

Neue Nahrung erhielt Dürers Schwarzweißkunst durch seine Verbindung mit Kaiser Maximilian seit 1513. Anders als die Renaissancefürsten Italiens gedachte Maximilian seinen Ruhm billiger und weiter durch Druckwerke, den Theuerdank, den Weißkuning, den Triumphzug und die Ehrenpforte zu sichern, und Dürer ward neben anderen Zeichnern vorzüglich bedacht. Zunächst zierte er das Gebetbuch des Kaisers mit Randzeichnungen, in denen

er Frömmigkeit, Laune und Scherz wunderbar verknüpfte (Abb. 264) und eine ganz neue Zierkunst, eine Art deutscher Groteske erfand. Seine unerschöpfliche Erfindungskraft bewährte er dann an einem undankbaren Gegenstand, der „Ehrenpforte", einem Holzschnitt von 92 Stöcken, dem größten der Welt (1515). Das hieß doch die Leistungsfähigkeit des Holzschnittes ebenso überspannen, wie man später in Dresden ein Reiterdenkmal aus Porzellan unternahm. Auch von den 134 Blättern des Triumphzuges zeichnete Dürer 24 voll feiner Renaissancestimmung, später auch einen Triumphwagen.

1520 reiste Dürer Geschäfte halber mit Frau und Magd nach den Niederlanden, wo er noch mehr als in Venedig als der größte Künstler des Nordens gefeiert wurde. Das neue reiche Leben in den Städten Gent, Brügge, Brüssel und Antwerpen machte ebenso großen Eindruck auf seine suchende und empfängliche Seele wie die ältere und neuere Malerei. In die Heimat zurückgekehrt, fand er seinen klaren und großen Altersstil und auch die Freude an der Farbe wieder. Dafür zeugen zunächst einige Bildnisse, die zu den besten aller Zeiten gehören, der Imhof, der Holzschuher (Abb. 265), und denen die weltbekannten Stiche (Friedrich der Weise, Pirkheimer, Melanchthon, Maximilian, Erasmus) zur Seite stehen. Das letzte und höchste malerische und evangelische Bekenntnis legte er aber 1526 in den „vier Evangelisten" nieder (Abb. 266), die man ganz richtig zugleich als Bilder der vier Temperamente begreift. Er schenkte sie, mit kräftigen Bibelsprüchen unterschrieben, dem Rate seiner Vaterstadt (seit 1627 in München). Die letzten Jahre wandte er sich ganz einem alten Herzensbedürfnis zu, der Kunstschriftstellerei, die freilich bei seinem Hang zur Grübelei nicht sehr klar und fruchtbar ausfallen konnte. Doch hat er unvergeßliche Worte über das Wesen der Kunst, die Achtung vor der Natur und die schöpferische Tätigkeit des Künstlers gefunden: „Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. — Inwendig voller Figur soll der Künstler den versammelten heimlichen Schatz des Herzens offenbaren." — Die ganze Nation betrauerte seinen Tod.

Unter seinen Schülern waren keine ersten Kräfte, der bedeutendste Hans Sueß von Kulmbach († 1522), der von Venezianern und Niederländern noch etwas

264. Musikanten, Randzeichnung Dürers zum Gebetbuch Maximilians.





265. Hieronymus Holzschuher, von Dürer. Berlin.



266. Die Evangelistenpaare (Johannes u. Petrus, Paulus u. Markus), von Dürer. München.

mehr großen Stil und leuchtende Farbe lernte, Hans Schäufelein († 1540), der in Nördlingen eine betriebsame Werkstatt gründete, und die sogenannten Kleinmeister, Hans und Barthel Beham (Abb. 267), Georg Pencz und Heinrich Aldegrever (dieser in Soest), welche in Stichen kleinen Formats biblische, Volks- und Sittenbilder, Landsknechte, Bauern, Mythologie und besonders italische Ornamente verbreiteten.

Würdig neben Dürer, als Farbenkünstler über ihm steht jedoch der merkwürdige Sonderling Matthias Grünewald, über den wir gar nichts wissen, als daß er bis gegen 1522 im Dienst des Kardinals Albrecht in Mainz und Aschaffenburg arbeitete, „einsam, melancholisch und übel verheiratet“. Schon Sandrart nannte ihn „den hochgestiegenen deutschen Correggio“. Nur daß seine Malerei nicht auf die bestrickende Sinnenschönheit, sondern auf eine unbarmherzige, erschütternde, fast dämonische Wirklichkeit hinauslief. Sein gefeiertstes Altarwerk aus dem Dom im Mainz, 1632 von den Schweden geraubt, ist in der Ostsee versunken. Aber ein anderer großer Wandelaltar, aus Isenheim von 1511, ist in Kolmar erhalten und lohnt eine Wallfahrt in das sonst noch so kunstreiche Städtchen. Dazu kommt eine furchtbare Kreuzigung in Stuttgart (Abb. 268) und als letztes, reifstes Erasmus und Mauritius in Unterhaltung (München) (Abb. 269). Ohne einen Hauch von Italismus ist Grünewald doch ganz dem Knitterstil entwachsen, durch-



267. Ein Landsknecht, von Barthel Beham. Kupferstich.




268. Kreuzigung, von Grünewald. Karlsruhe.



269. Der heilige Mauritius, von M. Grünewald. München.

aus mittelalterlich fromm, aber nicht beschaulich, sondern aufgeregt, leidenschaftlich, ganz inneres Erlebnis, wilder Gefühlsausbruch. Es lacht und jauchzt, es erschrickt und zittert, es heult und schreit in seinen Bildern, und diese Seelenstimmungen sind völlig aus Farbe und Licht entwickelt und durch magische Beleuchtungen gehoben. Die grausige Schlucht, worin sich Paulus und Antonius streiten mit gedämpftem Oberlicht, der letzte Abendschein, der auf den Kalkfelsen bei der Versuchung spielt, der Zauber einer Mondnacht bei der Geburt, ein blaues Lichtwunder bei der Glorifikation, der ganz in Licht strahlende Auferstandene, die düstere Stimmung der Kreuzigung, das trostlose Dunkel bei der Beweinung, das sind Farbengedichte ohne jeden Vergleich. Von seiner Kreuzigung kann man wirklich sagen: du hast einen Bauern ans Kreuz geheftet.



270. Heilige Familie, von Lukas Cranach. Berlin.



271. Die heilige Sippe, von Lukas Cranach d. A. Frankfurt a. M., Städelsches Institut.



272. Drei Heilige, von Lukas Cranach d. A. Lützschena, Freih. Speck v. Sternburgsche Galerie.

In der heutigen zahmen und marklosen Zeit würde man solche krasse Dinge um keinen Preis in eine Kirche lassen.

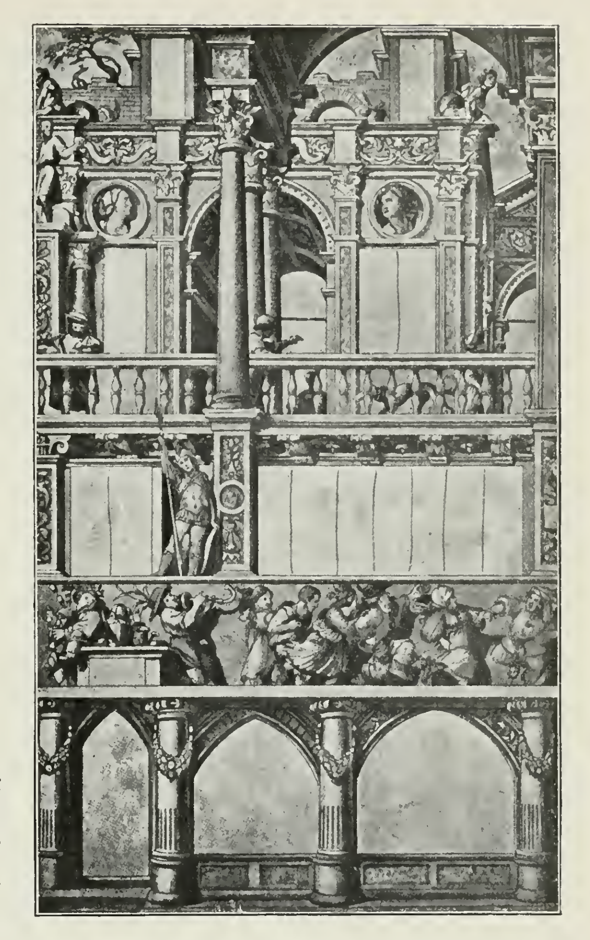
Zwischen Dürer und Grünewald steht der anziehende Hans Baldung, gen. Grien, in Straßburg († 1545), der von jenem die klare Form und Zeichnung, von diesem die Farben- und Lichtwirkungen übernommen hat (Hauptaltar in Freiburg i. B. 1516). Besonders fesselt ihn das Lichtspiel auf der Haut und dem nackten Leibe in den späteren schwermütigen allegorischen Frauen „Musik, Eitelkeit, Todeskuß“. — Endlich der gleichaltrige Albrecht Altdorfer in Regensburg († 1535) ist schon wesentlich Stimmungsmaler der Landschaft mit See, Bergen, Burgen, Ruinen, Palästen, Kirchen, Laubwald und dunklen Tannen, in welche die heilige Geschichte wie eine Idylle hineingesetzt ist. Dies nennt man heut den „Donaustil“, der tief nach Bayern hineinreicht und ziemlich das beste an Cranach ist.

Lukas Cranach (aus Kronach in Franken, 1472—1553), seit 1504 Hofmaler in Wittenberg, hat sein tüchtiges Können durch gewissenlose Schnell- und Massenmalerei ruiniert. Zeitlebens zehrt er von dem Schulgut, das er in der Jugend in ganz Süddeutschland aufgefangen hat und seine frühesten Sachen wie die liebliche Ruhe auf der Flucht (Berlin) (Abb. 270) sind in jedem Fach die besten. In dem dörflichen Wittenberg, ja im ganzen Nordosten durfte er sich unbestritten als erster fühlen und sich weitere Anstrengungen sparen. Er war klug und schmiegsam genug, niemals seine Gedanken zu malen, sondern die seines Publikums, marktfähige Ware. Aus seiner Werkstatt gingen bald ungezählte Bilder jeder Gattung und Güte, auch zu Schleuderpreisen, in die Welt. Und als einmal seine Hand und sein Zeichen, eine gekrönte Schlange, etwas galten, wußte er seine Schüler und Söhne (Hans und Lukas) derart in seine Manier einzufuchsen, daß jede Eigenart erstarb. Man erkennt seine Bilder leicht von ferne an der tiefen, lackartigen Farbe, den hübschen, geistlos lächelnden Frauen, den Landsknechtbärten, den dicken, fetten Mönchsköpfen, den Schlitzaugen, den verkrüppelten Fingern und Zehen, den dunklen Baumwänden, durch die er seine an sich dumpfen Farben zu heben weiß (Abb. 271, 272). Das Einzelne, Kleider, Schmuck, Stickerei, Haare, Pflanzen, Bäume (Tanne und Birke), ist oft unglaublich fein gemalt, der Eindruck im Ganzen kühl oder gar



273. Aus Holbeins Randzeichnungen zum Lob der Narrheit.

nichtig. So die vielen Nacktheiten, die je nachdem Venus, Diana, Parisurteil, Lukretia, Judith, Bathseba heißen und damals bei hohen Herren beliebt waren. Sie sind zuweilen gut und voll (Venus in Petersburg), oft aber erbärmlich gezeichnet und wirken erst recht komisch, wenn ein Anflug von Verhüllung durch Hüte, Halsketten, Schleier den Reiz erhöhen soll. Etwas höher stehen die süßen Madonnen im Brustbild. Aber seine Heiligen, seine biblischen Bilder, worunter Jesus der Kinderfreund, die Ehebrecherin, Abschied von der Mutter, Simson und Delila, Bekehrung Pauli öfter wiederkehren, lassen ganz kalt. Ebenso die zahllosen Bildnisse der berühmten Zeitgenossen, der Reformatoren, der sächsischen Fürsten, weil Cranach immer an der Oberfläche und an seiner Manier klebt. Am übelsten sind künstlerisch betrachtet die Bilder, welche ihm den Titel „Maler der Reformation" eingetragen haben. Man sollte doch denken, daß er als nächster Zeuge der gewaltigen Bewegung, als Hausfreund Luthers zuerst und vor allem das „lautre Evangelium", das neue Testament, das Urchristentum gemalt hätte, wie Luther es predigte, vielleicht auch die großen Augenblicke und Erlebnisse, die Verbrennung der Bannbulle, Luther und Eck, Luther in Worms usw. Von alledem ist in seiner engen Seele kein Gedanke. Dafür gibt er etwa den Wittenberger Brauch von Taufe, Beichte und Abendmahl und frostige Lehrbilder über Erbsünde, Gesetz und Gnade, kaum noch Malerei zu nennen. Man würde ihn heut schwerlich noch neben Dürer und Grünewald stellen, wenn nicht die Masse, die Allgegenwart und die äußere Mache seiner Werke über seinen inneren Wert täuschte. Bei Küstern und Kastellanen wird er wohl immer ein Weltwunder bleiben.



274. Entwurf zu einer Wandmalerei für das Haus zum Tanz in Basel, von Hans Holbein.

Hans Holbein d. J. (1497—1543) ist schon ganz ein Kind der neuen Zeit, frühreif, schaffens- und erfindungsfroh, und weltoffen, zum Maler großen



275. Der Tod und der Krämer, von Hans Holbein d. J. Holzschnitt.



277. Kaufmann Gisze, von Hans Holbein. Berlin.

Stils wie kein zweiter ausgerüstet, aber durch die Ungunst der Verhältnisse gedrückt und in seinen besten Jahren dem Vaterland verloren. Sein Vater (s. S. 123) führte ihn in die frisch erworbenen Formen der Renaissance ein, so daß ihm innere Kämpfe, wie Dürers, erspart blieben. Schon 1515 wanderte er von Augsburg nach Basel, um in der geschäftigen Buchdruckerstadt, unter Humanisten und Lichtfreunden sein Brot zu suchen. Das erste, was der 18 jährige Jüngling machte, waren Randzeichnungen zu Erasmus „Lob der Narrheit" (Abb. 273), so witzig und überlegen wie der Text des unsterblichen Büchleins. Das Bildnis des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau Dorothea von 1516 zeigt, daß er auch als Maler reif und selbständig war. Eine (nicht bezeugte) Reise nach Oberitalien erfüllte ihn mit Eindrücken, unter denen Mantegnas Fresken in Padua die fruchtbarsten waren. Aber Basel bot ihm doch nur die Aufgaben eines Kleinmeisters. Als Zeichner für den Holzschnitt lieferte er Titelblätter, Zierleisten und Initialen, Bildchen zum Alten Testament (erst 1538 in Lyon gedruckt), dann zahlreiche Entwürfe für Glasgemälde, Wappenscheiben, Geräte, Gefäße, Waffen (Dolchscheiden), selbst für Hausbemalungen, die immer durch spielende Leichtigkeit, Geist und Witz, Anmut und Formenadel entzücken (Abb. 274). Sehr im Gegensatz zu Cranach hatte er den künstlerischen Ernst, im kleinsten immer ein Großes, ein Bestes zu geben. Das zeigt er am deutlichsten in seinen Holzschnitten „der Totentanz" (um 1525), der auch erst 1538 in Lyon erschien (Abb. 275). Der Name trifft hier eigentlich nicht mehr zu. Die ältere Auffassung, daß d i e T o t e n (mortes) mit den Lebenden im Reigen springen, ist verlassen. D e r T o d (mors) tritt den menschlichen Ständen, Geschlechtern, Lebensaltern höhnisch und unerwartet entgegen, jedem nach seiner Art, den Gewaltigen gewaltig, den Groben grob, den Feinen zart, den Armen und Elenden freundlich. Die Stimmung der Reformation, des Bauernkrieges verdichtet sich hier zu einem Strafgericht über die Sünden und Torheiten der Zeit. — Aber dieselbe Reformation, die der junge Meister so feurig und geist-



276. Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, von Hans Holbein d. J. Darmstadt.

voll vertrat, nahm gerade in der Schweiz eine barbarisch bilderfeindliche Richtung. Das Kirchenbild entfiel mit einem Schlag fast ganz, ein schweres Verhängnis. Denn Holbein wäre der Mann gewesen, es völlig neu auf evangelische Füße zu stellen. Eine geringe Tafel mit acht Passionsszenen, ein lang ausgestreckter toter Christus von packender Naturtreue, zeigen uns, daß er in den Farben Grünewalds hätte malen können, was Dürer gestochen hatte. Aber in Wahrheit fand er nur einige Bildnisse zu malen, den Humanisten Amerbach 1519, seinen Gönner Erasmus und eine leichtfertige Dame, die „Offenburgerin" 1523. Da er sich 1525 nicht gerade glänzend verheiratet hatte und für Frau und Kinder zu sorgen gezwungen war, machte er sich 1526 zu einer Verdienstreise nach England auf. Von Erasmus empfohlen, gelang es ihm, mit Bildnissen Geld zu verdienen. 1528 kam er zurück, ging in Seide und kaufte sich ein Häuschen. Aber der Bildersturm von 1529, der die Kirchen Basels reinlich auskehrte, mußte ihm bange

machen. Der Rat gab ihm 1530 zwei große Bilder für das Rathaus in Auftrag, Rehabeam und Saul vor Samuel, wovon leider nur die Skizzen erhalten sind. Und der katholisch gebliebene, arg drangsalierte Altbürgermeister Meyer betraute ihn noch mit einer Tafel (1531), die freilich ganz unkatholisch ausfiel. Es ist die berühmte Madonna in Darmstadt (Abb. 276) (eine alte, täuschende Kopie in Dresden), das deutsche Seitenstück zu Raffaels Sixtina. Man muß nur die künstlerische Tat richtig ermessen. Hier ist nichts mehr von mittelalterlicher Verzückung, nichts von „großer Maschine“ wie bei den Italienern (S. 190), sondern die liebe Frau ist wie irgendeine Mutter mitten in die Bürgerfamilie getreten, so daß es nicht einmal Staunen oder Verwunderung erregt. Selbst die Anbetung ist auf den altgläubigen Vater beschränkt, alles andere rein menschlich, fast nüchtern gesehen und verknüpft. Das ist eine Geisteshöhe, die erst Rembrandt wieder fand. Aber Holbein mochte fühlen, daß ihn diese Gesinnung inmitten des bitteren Glaubensstreites brotlos machte, und so ging er mit Zurücklassung seiner Familie 1532 zum zweitenmal nach London. Hier fand er zunächst Eingang bei den deutschen Kaufleuten im Stahlhof, für deren Gildhalle er zwei Triumphe des Reichtums und der Armut malte. Auch davon sind nur die Entwürfe erhalten, aber wie die Basler Rathausbilder sind sie unvergleichlich groß, schön, anmutig in der Form, reich und tief im Gedanken, und man kann es nur unendlich beklagen, daß dem Künstler weder hüben noch drüben möglich war, seine Begabung für das große Geschichts- oder Gedankenbild auszuschöpfen. Vielmehr öffnete ihm lediglich seine Bildniskunst die Kundschaft des hohen und höchsten Adels, seit 1536 auch des Hofes. Etwa hundert sorgsam vorbereitet und mit peinlicher Treue ausgeführte Bildnisse geben Zeugnis von seiner rastlosen, fieberhaften Arbeit, aus der ihn 1543 zu früh und jäh die Pest hinwegraffte. Was seine Bildnisse vor allen anderen kennzeichnet, ist die kühle Beobachtung, die sachliche Treue. Alle seine Köpfe blicken kalt und nüchtern in die Welt, sie verraten nicht mehr von ihrem Innenleben als das, was Zeit, Leben und Erfahrung äußerlich in die Züge eingegraben hat. Keine Leidenschaft, kein verräterischer Blick! Das Beiwerk von Tracht, Schmuck, Hintergrund und Umgebung ist immer mit der gleichen Liebe und Feinmalerei gegeben, die Farbe vornehm gedämpft, je später, um so sparsamer. Der Reiz liegt in einer ausgesucht feinen Beleuchtung. Die gezeichneten Studien mit Stift, Kohle und Tusche sind den Gemälden womöglich noch an Ausdruck und Schärfe überlegen. Die Welt wird das Zeitalter Heinrichs VIII. immer mit den unbestechlichen Augen Holbeins sehen, den dicken kaltblütigen König selbst, seine vielen Frauen, seine Kinder, seine steinern verschlossenen Lords, Prälaten und Beamten, die klugen deutschen Kaufleute in ihrem Kontor (Abb. 277), die sonstige Gentry. Es ist England im Kern getroffen, England für immer, England von heute, trotzdem was uns später van Dyck und noch einmal Reynolds, Gainsborough und Genossen über das Krämervolk vorzutäuschen suchen. — Es ist eine trübsinnige Frage, was Holbein bei günstigeren Umständen und längerem Leben der deutschen Malerei hätte geben können. Ebenbürtige Nachfolger jedenfalls nicht. An Talenten ist Deutschland seit etwa 1550 wie ausgebrannt, und selbst das gute, brave Handwerk verdorrt und verroht in den furchtbaren Stürmen der großen Krieges.



278. Das Zeughaus in Augsburg, von Elias Holl.

## 5. Die Baukunst.

Die Formen der italienischen Renaissance kamen seit etwa 1500 durch Maler und Kupferstecher nach dem Norden. Aber nur in Kleinwerken, Portalen, Erkern, Giebeln, Taufsteinen, Kanzeln, Grabmälern, Brunnen und Tischlereien vermochten sie langsam vorzudringen. Hier waren die neuen, reicheren und gefälligen Ziermittel, die Säulchen, Friese, Laubgehänge, Grotesken, Putten, Seepferdchen usw. willkommen, um der verknöcherten Spätgotik den Abschied zu geben. Erst um 1540 dringt die Erkenntnis durch, daß es sich um Baukunst in großen Verhältnissen handelt, und nun mehren sich die Künstler, welche nach der „Fassade" streben. Daß hierbei auch eine völlige innere Umbildung des deutschen Schlosses und Hauses mit seinen niedrigen Räumen nötig war, schuf ihnen viel Pein, und die edlen Verhältnisse (S. 150) gingen meist in die Brüche. Auch sonst fiel die Nachahmung ziemlich frei und ungebunden aus. Wir schätzen die frische Dreistigkeit heute als einen Vorzug, welcher gegenüber der sklavischen Nachahmung im 19. Jahrhundert ein Recht gibt, von „deutscher Renaissance" zu reden.

Süddeutschland hat durch die nähere Berührung mit Italien die Vorhand. Hier wirkten zum Teil sogar italienische Architekten wie in Landshut (neue Residenz 1536 und Schloß Trausnitz 1576), in München (Residenz 1597, mit beispiellosem inneren Aufwand) und Augsburg, wo die Häuser der Fugger



279. Das Schloß zu Aschaffenburg, von Georg Riedinger.

und Welser durch ihre reiche Innenkunst großen Ruhm hatten, während das Äußere noch mit einer glänzenden Fassadenmalerei bestritten wurde. Erst der berühmte Stadtbaumeister Elias Holl (1573—1646) gab der Stadt das bauliche Gepräge im Geist Palladios (Gießhaus, Zeughaus (Abb. 278), Metzig, Rathaus). In Nürnberg hat sich lange an den Erkern, Giebeln und Laubenhöfen eine Mischkunst erhalten. Die volle Renaissance zieht erst im 17. Jahrhundert mit dem ganzen Apparat der „Proportionen" am Pellerhaus (1605) und am neuen Rathaus ein (1616). Noch reizendere Bilder ergibt die Mischung von Gotik und Renaissance, Holz- und Steinbau in Straßburg, und auch andere „altdeutsche" Städte wie Rothenburg, Kolmar, Basel schmückten sich in dieser Zeit mit neuen anziehenden Rat- oder Zunfthäusern. Das feinste und kunstreichste war und blieb jedoch das Schloß in Heidelberg, das jeder der baulustigen Pfalzgrafen von Ottheinrich bis auf Friedrich V., den Winterkönig, zu bereichern suchte. Von den Franzosen 1689 gesprengt, verwüstet und verbrannt steht die Schöpfung als ergreifend schöne Ruine vor uns, heute wieder ein Zankapfel der Meinungen, ob sie in „Schönheit zerfallen" oder durch gründliche Erneuerung um ihren Zauber gebracht werden soll.

Eine reinere italienische Kunststraße zieht sich sodann über Prag nach Schlesien. Das Piastenschloß in Brieg (1547) und das Schloß in Öls (1563) sind nur die wirklich bewundernswerten Prunkstücke, denen im ganzen Lande geringere Nachahmungen in Masse folgen. Ebenbürtig steht ihnen das Rathaus in Görlitz (1557) zur Seite, und Bürgerhäuser hier und in Breslau, Liegnitz und anderen Städten bezeugen die wetteifernde Baulust des reichen Bürgertums. Im wettinischen Sachsen bezeichnen die Schlösser in Torgau und vor allem in Dresden (seit 1530) Marksteine des neuen Stils, den die kurfürstlichen Bauschreiber eifrig über das Land verbreiteten, allerdings mehr fern geahnt und frei erfunden als an den Quellen studiert. Das Rathaus in Altenburg (1562)

von Nicolaus Grohman kann als Muster dieses frischen, zierfreudigen deutschen Geistes gelten. In Franken ist das mächtige kurmainzische Schloß Aschaffenburg (Abb. 279) (1605) von Georg Riedinger die erste, nur durch die großen Verhältnisse wirkende Anlage, während auf der Feste Plassenburg (1559) mehr wie in der sächsischen Gruppe die äußerste Zierfreudigkeit fesselt.



280. Das Baumsche Haus in Danzig.
(Nach einer Photographie von R. Th. Kuhn.)

Norddeutschland, zumal die Küstenländer und das Backsteingebiet empfangen die Anregungen aus zweiter Hand, von den Niederlanden her. Das schmale, hohe, fensterreiche holländische Haus wird geradezu landläufig in den Hansastädten und bestimmt auch die Form der öffentlichen Bauten (Rathaus in Emden, Schütting und Rathaus in Bremen). In Danzig vereinigt sich damit die Lust an der vollen italienischen Fassade, die durch den damals schwunghaften Seeverkehr mit Venedig erklärlich wird. Keine Stadt Deutschlands hat so völlig reife und reiche Straßenbilder aufzuweisen als Danzig in der Langenstraße und am Langenmarkt, wo die aufwendigsten Prunkfassaden wechselreich nebeneinander stehen (Abb. 280). — Die mecklenburgische Kunstinsel, vertreten durch die Schlösser Schwerin, Gadebusch und Güstrow, hat ihre Eigenart durch die Übertragung der Renaissance in den geformten Backstein (Terrakotta), ein glücklicher Versuch, der so notwendig erscheint wie einst die Übertragung der Gotik in Backstein (S. 113), leider aber der Stoßkraft und allgemeinen Verbreitung entbehrte. Im Binnenlande lassen sich nur vereinzelte, fast zufällige Prunkstücke, das Gewandhaus in Braunschweig, das Kaiserhaus in Hildesheim, die reizende Vorhalle am Rathaus in Köln namhaft machen. Denn in der Harz- und Wesergegend, in Hessen und Westfalen steht um diese Zeit noch unerschüttert der Holzbau fest, der seinerseits allerdings unter dem Einfluß der Renaissance seine letzte Blüte erlebte.




281. Von der Fassade des sogenannten Demmerschen Hauses in Braunschweig.

Die Holzbaukunst hat ja im Grunde keinerlei Beziehung zu irgendeinem Stil. Dem Zimmermann kommt es lediglich darauf an, sein Gerüst von Schwellen, Ständern und Balken, Riegeln und Streben so standsicher und dauerhaft als möglich aufzurichten. Und bis ins 15. Jahrhundert ist das Holzhaus völlig schmucklos. Indes war es damals schon allgemein üblich, die Obergeschosse vorzukragen und die heraussstehenden Balken durch Kopfbänder (Knaggen) zu unterstützen. Und hier war es, wo die gotische Zierkunst einsetzte. Die Knaggen wurden als Konsolen, oft mit Figürchen, beschnitten, die Balkenköpfe und Schwellen als Gesimse profiliert, die Fußbänder, die Ständer mit Flachschnitt belebt und so die Vorkragungen auf die verschiedenartigste Weise mit einem reizenden und lebhaft bemalten Überzug von gotischen Bauformen überkleidet. Halberstadt, Braunschweig, Hildesheim, Wernigerode bieten noch zahlreiche Beispiele für diese Entwicklung, die ihren Höhepunkt um 1530 in Braunschweig und Goslar findet (Abb. 281). Die Renaissance hatte somit ein leichtes Spiel, als sie um 1540 ihre eigenartigen Zierformen an Stelle der gotischen setzte: die Knaggen werden zu Schneckenkonsolen, die Füllhölzer da=

zwischen zu doppelten Schnürrollen; die Ständer und Fußbänder werden mit Fächerrosetten beschnitzt, die Brüstungsplatten unter den Fenstern nehmen Reliefiguren auf; Säulchen, Rundbogenarkaden, Konsolfriese, kurz die ganze Formensprache der Renaissance hält ihren Einzug und geht seit 1630 etwa ihrem Verfall entgegen, indem die Zierformen nicht mehr in das Bauholz eingeschnitten, sondern aufgenagelt werden. In der Neuzeit ist die Erkenntnis durchgedrungen, daß wir in dieser vornehmen und geistreichen Holzkunst etwas einzigartig Schönes besitzen, und neben Nürnberg, Rothenburg und Danzig muß man durchaus Hildesheim, Braunschweig, Goslar und Halberstadt kennen, um von der Blüte deutscher Städtekultur einen Begriff zu haben. Einzelne Prunkstücke der blühenden Holzbaukunst finden sich auch noch in süddeutschen Städten, in Frankfurt, Dinkelsbühl und Straßburg. (S. untenstehende Abb.)



Haus Kammerzell in Straßburg.

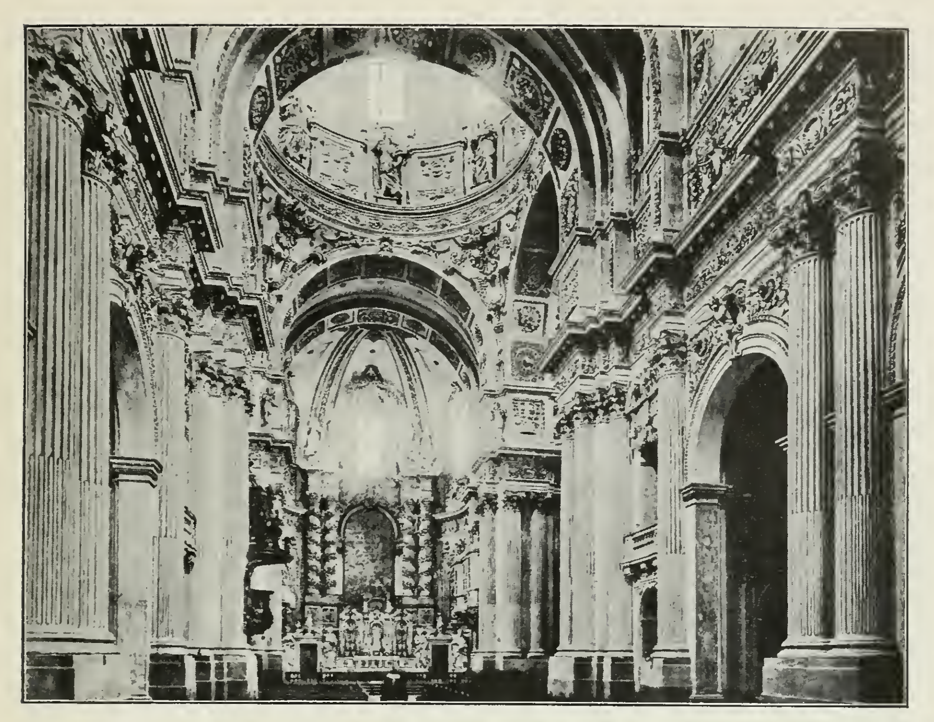


282. S. Maria della Salute in Venedig. Von Longhena.

Zwölftes Kapitel.

# Barock und Rokoko (17. und 18. Jahrhundert).


Das Barock ist der natürliche, entartete, aber unverleugbare Sprößling der Renaissance. Seit Europa ernüchtert auf den gewaltigen Rausch und Überschwang zurückblicken konnte, ist die barocke Kunst mit einer Flut von Spott und Schmähung übergossen worden. Sehr mit Unrecht. Denn von Michelangelos Kraftformen gab es keinen Weg rückwärts. Mit Notwendigkeit mußten die Nachfolger auf dieser Bahn weiter bis zur letzten Möglichkeit. Die Zeit verlangte es so. Die katholische Kirche erhob sich von den Schrecken der Reformation mit Hilfe des Jesuitenordens stärker und herrschsüchtiger als je zuvor. Die Kunst diente ihr dazu, das Sieges- und Machtgefühl laut, leidenschaftlich zu verkünden, durch überladenen Pomp die Masse zu blenden. Die Fürsten diesseit und jenseit der Alpen wuchsen sich zu Selbstherrschern auch in kleinsten Verhältnissen aus, und die Verschwendung in Kunstsachen gehörte bald zur rechten Staatsweisheit. So konnte es kommen, daß das Barock eine allgemeine europäische Kultur-



283. Theatiner Hofkirche in München. Inneres.
(Nach den Kunstdenkmalen des Königreichs Bayern.)

erscheinung wurde, in der nur das kleine, kraftvolle Holland seine Eigenart behauptet. Zum echten Barockkünstler gehört es, daß er leicht, fröhlich, selbstbewußt, in großen Massen schafft, in äußerer Sicherheit alle Kunstmittel beherrscht und alles leistet, was verlangt wird. Kein Wunder also, wenn kaltblütig ältere Kunstwerte vernichtet, neue Erscheinungen in das Landschafts- und Stadtbild gesetzt wurden. Rom und Neapel so gut wie Wien, Salzburg, Prag, Dresden, Breslau, Würzburg usw. haben durch das Barock ihr endgültiges Gepräge bekommen. Selbst das nüchterne Preußen folgte dem Zuge der Zeit. Soweit der Krummstab herrschte, wuchsen die neuen Dome, Kloster- und Wallfahrtskirchen, Paläste, Denksäulen, Brunnen usw. wie Pilze aus der Erde. Und selbst wenn wir die Massenkunst nicht ganz nach ihrer Größe und Zahl zu schätzen geneigt sind, so bleiben auf dem Gebiete der Bildnerei und Malerei, namentlich der Dekoration unvergängliche Werte genug, um auch die Auswüchse mit stiller Heiterkeit zu ertragen.

## I. Die Baukunst (1598—1680).

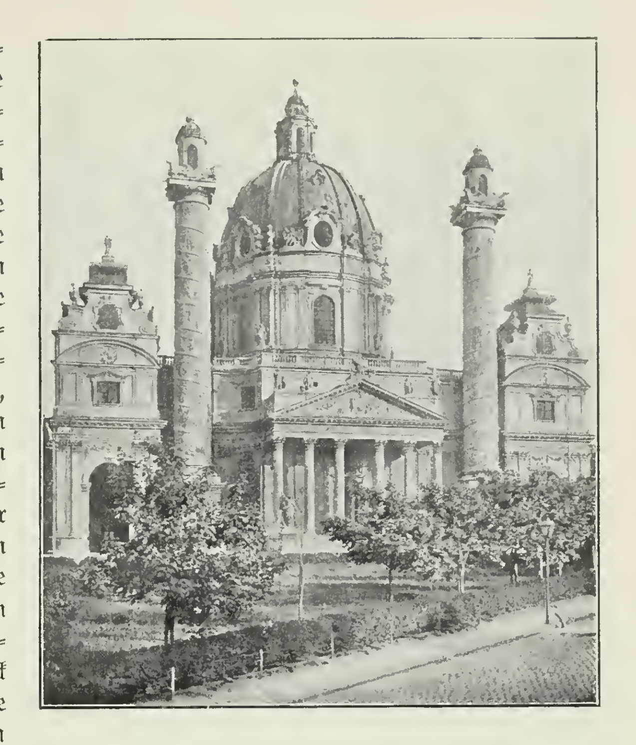
Der Mann des Schicksals war Lorenzo Bernini (1598—1680), der Schöpfer des römischen Barocks, gleich geschäftig als Baumeister (Kolonnaden vor St. Peter, S. 195, Scala regia im Vatikan, Tabernakel in der Peterskirche) wie als Bildhauer, s. u. Was ihm etwa an Witz und Erfindung noch abging,



284. Die katholische Hofkirche in Dresden, von Chiaveri 1739—54.

ersetzte sein Nebenbuhler Francesco Borromini (1599—1677), der die ovalen Grundrisse und die geschwungenen Fassaden erfand. Der Jesuitenpater Pozzo († 1709) brachte dann den Ertrag in ein weitverbreitetes Lehrbuch. Ein ganzer Schwarm von minderen Geistern hängt an den ersten Gestirnen.

Die Baukunst findet ihr Feld wieder wie in Zeiten der Gotik im Kirchenbau, und die Absicht ging aufs Große, Massenwirkung und Bewegung außen, Stimmung, Überraschung, Blendung im Innern, selbst durch Mittel der List und Täuschung. Hatten die älteren Baukünstler (S. 198) im allgemeinen die Linien für Grundriß und Aufbau festgelegt, so folgt nun die Verstärkung und Übertreibung. Die Gliederungen der Fassaden werden auf Licht- und Schattenwirkung mächtig verstärkt, die Pilaster und Halbsäulen durch zurücktretende Nebenpilaster vervielfältigt, so daß der Anschein perspektivischer Vertiefung entsteht, ein Hauptwitz des Barocks, und schließlich die Mauern wechselnd aus- und einwärts gebogen, um eine Scheinerweiterung vorzutäuschen, die Giebel geschweift und gebrochen, als ob der Stein erweicht, gebogen und wieder getrocknet wäre (Abb. 282). Den lebendigen Eindruck vollenden dann Figuren an und auf Portalen, in Nischen und freistehend über den Dachsimsen, lange nicht so massenhaft wie in der Gotik, aber viel pompöser und bewegter, lauter Glaubenshelden, welche mit Leidenschaft streiten, predigen, gestikulieren, seufzen und leiden. Das Innere ist wesentlich auf überraschende Lichtwirkungen hin entworfen (Abb. 283). Der Blick aus dem Helldunkel der Vorhalle in den lichten Kuppelraum und weiter in die Dämmerung der Kapellen und Chöre soll die Stimmung eines Unendlichen und Erhabenen erwecken, wozu dann wieder die Vervielfältigung der Glieder, die raffinierten Scheinerweiterungen nach der Höhe und Breite das ihrige beitragen. Keine Frage, daß im Anfang überwiegend Raumbilder von hoher Schönheit entstanden sind. Hätte nur nicht die Prunksucht auch hier zu maßlosen Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten geführt!


285. Die Karl Borromäuskirche in Wien, von Fischer von Erlach.

Namentlich durch Borromini wurden die Wände förmlich in Aufruhr gesetzt. Die erdrückenden Pilasterbündel, die schweren verkröpften Gebälke, die dicken Fruchtgehänge, die Kartuschen und Bildnischen verdrängen jede ruhige Fläche. An den Bogenzwickeln werden allegorische Figuren angeklebt, auf den Simsen turnen Putten und Heilige in unmöglichen, halsbrecherischen Stellungen. Der Aufruhr setzt sich in den Deckengemälden fort, die aus bescheidenen Anfängen zu täuschend gemalten Architekturen mit dem Blick in weite Himmelsräume und Götterversammlungen auf Wolkenballen werden. Hiermit hält die farbige Behandlung der unteren Räume Schritt. Gewiß ist auch hierbei durch zarte Tönungen und maßvolle Verwendung bunter Marmorarten oft das Beste erreicht worden, öfter noch durch maßlose Verschwendung, protzenhafte Inkrustation und Vergoldung jede Wirkung gestört. Es kommen noch die überladenen Altäre mit ihren Säulen- und Giebelwänden, mit ihren gereizten Figuren, ihren magischen Bildern hinzu, Kanzeln, Taufsteine, Grabmäler, die auf das gleiche Fortissimo gestimmt sind. So fühlt sich ein harmloses Gemüt, das nicht in dieser Luft aufgewachsen ist, fürs erste durchaus erschreckt, beängstigt und von unheimlichen Mächten bedroht. Die Jesuiten haben diesen theatralischen Stil nicht erfunden, aber sie haben ihn großgezogen und wenigstens in Italien zu den tollsten Ausschreitungen verleitet.

Im Norden, in Deutschland und seinen Nachbarlanden waren es Italiener, meist Lombarden, welche das neue Evangelium der Kunst verbreiteten. Wie Zugvögel eilten sie von einem Ort zum anderen. Meist Baumeister, Maler, Stuckisten in einer Person, erfüllten sie die Alpenländer, Österreich, Bayern, die Pfaffengasse am Rhein mit ihrem Ruhm und ihren rauschenden, schnellfertigen Schöpfungen. Wie aus tiefem Schlaf erwachten die alten Bischofsstädte, die einsamsten Klöster, um sich nach den Kriegsstürmen durch verzehrenden Baueifer zu betätigen. Bischöfliche Residenzen und klösterliche Anlagen wurden in Paläste großen Stils umgewandelt, neue Dome und Kirchen gegründet oder alte romanische innen und außen schonungslos überkleidet, „ver-



286. Die Frauenkirche in Dresden, von Gg. Bähr.

zopft", wie man sagt. Nur um die geschäftigsten zu nennen, müßte man eine große Liste der Zuccali, Lurago, Carnevale, Carlone, Viscardi, Frisoni, Galli Bibbiena und ihrer Bauten in München, Salzburg, Passau, Wien, Prag, Würzburg, Bamberg, Dresden (Abb. 284) usw. aufmachen. Aber bald werden an ihrem Vorbild heimische Kräfte wach, Maurer- und Stukkisten-familien aus Tirol, aus dem bayerischen und Bregenzer Wald, die ihre Lehrer in der Leichtigkeit des Schaffens erreichten, durch urwüchsige Kraft und Schönheitssinn übertrafen, die weitverzweigten und versippten Kuen, Mosbrugger, Thumb, Seiler, Schreck und Beer, die Wessobrunner Stukkatoren, die Brüder Assam aus Tegernsee, die Dientzenhofer aus Aibling, welche Franken und Böhmen beherrschten, endlich die beiden Helden des Barocks, Fischer von Erlach in Wien (Abb. 285) und Balthasar Neumann in Würzburg, die beide schon ins Rokoko übergreifen. Was diese Künstler etwa in dem Halbjahrhundert von 1700—50 an großen und kleinen Sachen bis herab zu Dorfkirchen und Feldkapellen geschaffen haben, geht durchaus über Laienbegriffe, und man lernt vielleicht erst auf Reisen in entlegenen katholischen Landesteilen die gewaltige, opferfreudige, volkstümliche Kraft des Barocks schätzen und achten.

Der evangelische Kirchenbau ist damit nicht entfernt zu vergleichen. Die Wunden des Krieges waren zu tief, die Unterbrechung der künstlerischen Überlieferung zu gewaltsam und die Wünsche auf ein ganz anderes Ziel, die innere Neugestaltung, gerichtet. Statt der mittelalterlichen Meßkirche bedurfte man der hörsamen Predigtkirche mit vielen Sitzplätzen (auch auf Emporen). In dieser Hinsicht sind doch auch zwei Denkmalsbauten großen Stils entstanden, die Frauenkirche in Dresden von Georg Bähr (1728—38), eine Rundkirche mit majestätischer Kuppel (Abb. 286) und die große Michaeliskirche in Hamburg von Prey und Sonnin 1762, ein vollendet schöner Innenraum, 1908 durch Brand zerstört. Aber die Formen sind hier und sonst überall barock und manchmal (bei Schloßkirchen) ebenso überladen wie im katholischen Kunstgebiet.

Im Palastbau ging die Führung im Laufe des 17. Jahrhunderts an Frankreich über. Hier hatte schon die Renaissance zahlreiche Schlösser entstehen



287. Der Pavillon Richelieu des Louvre in Paris.

sehen, die mit vier Flügeln um einen Hof gelagert, zweigeschossig, alle Reize der Fassadenverkleidung nach dem Muster Sansovinos oder Alessis (S. 199) entfaltete, mehr zierlich als großartig, nur die Dächer nordisch lebhafter mit vielen Erkerchen und Schornsteinen. Und so war auch noch das neue Königsschloß, der Louvre in Paris, gedacht, dessen ausgesucht feingliedrige Fassade von Peter Lescot (seit 1546) (Abb. 287) den Ton angab für alle Fortsetzer des Riesenbaues noch unter den beiden Napoleon. Nur die eine protzige und eintönige „Kolonnade" unter Ludwig XIV., durch Perrault 1660 eingefügt, unterbricht die edle Harmonie. Denn inzwischen war hier der im unbeschränkten Königtum gipfelnde Staatsgedanke zum Durchbruch gekommen, und Versailles ist der bauliche Ausdruck dafür, großartig, steif und regelmäßig, die Behausung eines Titanen. Der Umbau begann 1662 und umfaßte die ganze Regierung des Sonnenkönigs. Schon äußerlich kündigt sich der Umschwung an: Der nach vorn offene Ehrenhof mit zwei Seitenflügeln (Abb. 288) bereitet auf die gewaltige Fassade vor, die ihre ganze Majestät dann rückwärts nach dem Garten entfaltet. Den Mittelpunkt bildet bezeichnenderweise das Schlafzimmer des Königs, an das sich der riesige Spiegelsaal anschließt, und dann eine endlose Reihe von Zimmern und Sälen besonderer Bestimmung: die geringste Lebensäußerung des Herrschers hat ihren eigenen Raum und Rahmen und strahlt noch weit in die Landschaft hinaus. Der berühmte Park, eine Schöpfung des Gartenkünstlers Le Nôtre, ist die schulmäßigste Meisterung



288. Der Marmorhof des Schlosses zu Versailles.

der Natur. Durch die ungeheure Weite herrscht die Gartenschere und die Schnurgerechtigkeit, und selbst die Becken und Springbrunnen, die Treppen, Blumenhäuser und Tempelchen sind mit geometrischer Strenge verteilt, in der heutigen Verwilderung gewiß genießbarer als in der Zeit ihres hochfrisierten Glanzes.

Die Wirkung auf die Höfe Europas war durchschlagend und unwiderstehlich. Hinfort mußten die Großen und besonders die Kleinen ihr Versailles haben, und dem barocken Kirchenbau ging ein ebenso großartiger Schloßbau zur Seite, zuerst von den genannten Italienern, dann von Deutschen oder gar von echten Franzosen geleitet. Wien wurde fast eine neue Stadt durch die stolze Hofburg (seit 1668) und die Paläste des hohen Adels, und die reizende, von den Türken 1680 greulich verwüstete Umgebung erhielt danach ihre unvergleichlichen Parkschlösser, das Belvedere des Prinzen Eugen (1693), Schönbrunn (1695), Schwarzenberg u. a. In München träumte der ehrgeizige Max Emanuel vom Glanz der Kaiserkrone und richtete sich einstweilen baulich darauf ein durch den Umbau der Residenz („die reichen Zimmer") und der schon etwas älteren Nymphenburg (Abb. 289) mit ihrem reizenden Park, vor allem aber durch Gründung von Schleißheim (1700), dessen breitgezogene Front von 660 m selbst Versailles weit übertrifft. In Dresden vertritt den gleichen Zug der Großmannssucht und Verschwendung August der Starke, der seit 1697 nun glücklich „König in Polen" war. Doch verpuffte die Energie dieses Kraftmenschen mehr in großartigen Spielereien. So war das „japanische Palais" ursprünglich als Museum seiner kostbaren Porzellane gedacht und der vielbewunderte „Zwinger" von Daniel Pöppelman nichts anderes als ein versteinerter Festplatz, um „alle Arten öffentlicher Ritterspiele, Gepränge und andere Lustbarkeiten des Hofes" darzustellen (Abb. 290). In der Tat ist dieses Kleinod deutschen Barocks mit seinen Galerien und Pavillons und dem überschwenglichen Reichtum bildnerischer Ziermittel der versteinerte Rausch fürstlicher Lebenslust. Gleichzeitig etwa (1701) krönte sich der Hohen-

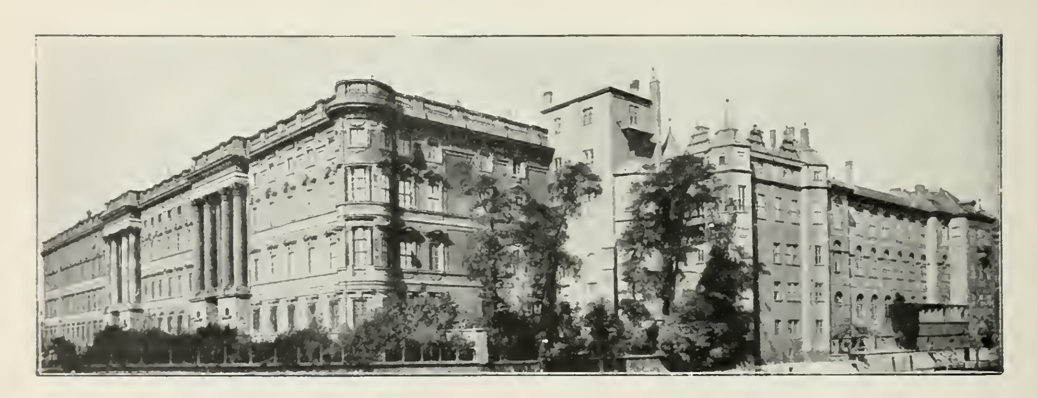
289. Der Spiegelsaal der Amalienburg in Nymphenburg.



290. Westpavillon des Zwingers in Dresden.

zoller mit der Krone Preußens, und für den der neuen Würde entsprechenden Schloßbau in Berlin fand sich ein königlicher Baumeister, Andreas Schlüter, der die Formen und Maße gleich so groß nahm, als hätte er die Residenz des zukünftigen deutschen Kaisers in Auftrag (Abb. 291). Das übrige barocke Berlin ist heute fast verschwunden, aber immer ragen noch eindrucksvolle Bauten, das Zeughaus, die Universität, die Bibliothek, Monbijou, bedeutungsvoll in die Gegenwart. Charlottenburg vollends und Potsdam, die Schöpfung des Soldatenkönigs, empfingen damals ihr Gepräge. Um das Barock kennen zu lernen, muß man dann wenigstens noch Kassel sehen, wo mit dem Blutgeld für die verkauften Söhne des Landes Wilhelmshöhe mit dem einzigartigen Park erstand; man muß die Prunksitze der geistlichen Kurfürsten sehen, das Schloß in Würzburg in erster Linie, 1720—44 von Balthasar Neumann erbaut, riesig und glänzend wie für den Hofhalt eines Kaisers, Schloß Brühl am Rhein mit seinem berühmten Treppenhaus, Koblenz, Mainz, Fulda. Aber vielleicht ist die Schöpfungskraft des Barocks noch deutlicher an den Höfen damaliger Zwergstaaten zu spüren, etwa in dem phantasievollen Bayreuth oder in dem trocken großartigen Mannheim oder Karlsruhe. Selbst der mittlere Adel, der in Kriegsdiensten und Staatsgeschäften die überfeinerte Lebensart der fremden Höfe angenommen, pflegte sich in überspannten Schloßbauten à la Versailles zu ruinieren.

Das Rokoko ist die letzte geschichtliche Stilbildung. Sie zeigt sich in Frankreich etwa seit dem Tode Ludwigs XIV. darin, daß am Außenbau die schweren Formen gemäßigt, vereinfacht, verzierlicht werden, und gleitet unmerklich in die nüchterne, treue Nachahmung der Antike hinüber, wie man sie als etwas Neues in den pompejanischen Ausgrabungen kennen lernte. Diese Klassizistik (seit etwa 1770) beherrscht dann als Inbegriff der Römertugend die Baukunst der Republik und, von den letzten zopfigen Erinnerungen gereinigt, die des Kaiserreiches (Empire). Bedeutender war aber der Umschwung in der Innenkunst. Hier verflüchtigen sich die Bauformen (Säulen und Gebälke) zu einem leichten, flüssigen, biegsamen Rahmen- und Leistenwerk mit Füllungen von Gittern, Blumen und Fruchtgehängen und Sinnbildern aller Künste und Handwerke. Er herrscht ein Reichtum der reinen



291. Kgl. Schloß in Berlin.


292. Festsaal im Schloß Heidecksburg zu Rudolstadt.

Naturnachahmung wie in keiner Zeit zuvor, meist in Stuck aufgetragen und durch zarte Bemalung und Vergoldung gehoben. Aber seit etwa 1735 drängt sich das Rocaille hervor, eine teigige, zackige Muschelbildung, die allmählich jede strenge Linie, jede bauliche oder Naturform überwuchert, wie auch mit Vorliebe die Grenze zwischen Wand und Decke verwischt und überschnitten wird (Abb. 292). Mit 1750 etwa ist die Zeit der Paläste überhaupt vorbei. Auch die Herrscher und Großen flüchten sich aus dem Pomp des Hoflebens hinaus in die Natur, in die Einsamkeit, welche ein niedliches Schlößchen unter alten Bäumen, auf aussichtsreicher Terrasse gewährte. Schon die Namen „Solitude, Monrepos, Eremitage, Sanssouci" zeigen, was man suchte. Und etwa gleichzeitig beginnt der steife französische Garten dem englischen Naturpark zu weichen, der freilich durch Überfüllung mit Felsen, Teichen, Wasserfällen, Ruinen, Brückchen, Tempelchen, chinesischen Hütten und Türmchen zu gleicher Unnatur verleitete.

Wenn man die Baukunst des Barock und Rokoko rückblickend überschaut, so haftet ihr nach heutigem Empfinden doch zu sehr die einseitige und übertriebene Rücksicht auf den persönlichen Genuß, die schrankenlose Lebensfreude der Großen und Reichen an. Von der öffentlichen Staatsbaukunst der Römer für die Masse ist keine Rede. Eine rühmliche Ausnahme machen jedoch einzelne Fürsten, vor allem die Hohenzollern, welche durch den Bau von Kanälen, Straßen, Brücken, Fabriken, durch Anlage ganz neuer Städte (Hugenottenstädte) die großen volkswirtschaftlichen Aufgaben der Baukunst pflegten.

## II. Die Bildnerei.

Auch in der Plastik gab Bernini den Ton für beide Jahrhunderte an. Nennen wir einige seiner Hauptwerke, Apollo und Daphne, Raub der Proserpina, Büsten von Ludwig XIV. und Richelieu, das Grab Urbans VIII., die 162 Heiligen auf den Kolonnaden von St. Peter, den Brunnen auf Piazza Navona mit vier Flußgöttern, die Verzückung der hl. Teresa, so haben wir den Stoffkreis dessen, was jetzt begehrt war. Und die Formensprache zielt auf





293. Die Zeit enthüllt die Wahrheit. 294. Das Alter raubt die Schönheit.
Gruppen von Antonio Corradini im Großen Garten zu Dresden.

Wirkung um jeden Preis. Süßliche Frauen und dicke Kinder, in weiches Fett gehüllt, Männer mit fliegenden Bärten und prahlerischen, gedunsenen Gliedern, weite, geblähte Stoffmassen mit fliegenden Enden, heftige Bewegungen, leidenschaftliche Gemütsausbrüche, vielfach ein wahrer Wettlauf mit den aufgeregten Ausdrucksformen der Malerei, das ist die Sprache Berninis, die von den Schülern und Nachahmern bis ins Maßlose und Unverzeihliche gesteigert ward. Schon die einzelnen Standfiguren können nicht Ruhe halten. Da ist ein traumhaftes Auffahren, ein Beteuern und Schwören, ein begeistertes Predigen, ein schwärmerisches Sinken und Knien und Aufhimmeln, ein krasses Leiden und Hinsterben. Wieviel gewaltsamer sind nun aber erst die Gruppen, auf deren Erfindung die Künstler ihren besten Witz verwandten, zunächst die vielbeliebten Entführungsgeschichten (Raptusgruppen) (Abb. 293, 294), dann die sinnbildlichen Triumphe und Kämpfe, an Grabmälern und sonst, der Sieg der Tugenden über die Laster, des Glaubens über die Ketzerei und andere Tiefsinnigkeiten, Glorien, Verzückungen, Posaunenstöße, Himmelfahrten, Schreckgespenster, Totengerippe über einem Wolkenqualm „von brennendem feuchten Maisstroh“. Mit dieser Art Plastik sind nun in Italien die Kirchen innen und außen, die Paläste, Villen, Gärten, Plätze und Brücken so überfüllt, daß sich das Auge bald an ein völliges Nichtsehen gewöhnt und auch viel Gutes, ja Meisterhaftes in der Masse untergeht.

Der europäische Siegeszug berninischer Kunst wird durch die Franzosen eröffnet, die in Rom lernend und arbeitend eine starke Kolonie bildeten, die Legros, Houdon, Desjardins, Girardon, Couston, und deren Werke dann Schloß und Park von Versailles und Marly bevölkerten. Das stärkste Talent unter ihnen, der Stolz der Franzosen, Peter Puget (1640 bis 1720), blieb der Hofluft fern. Genua, Toulon und Marseille sind die Stätten seiner fruchtbaren Arbeit, und seine balkontragenden Atlanten sind in die Weltkunst übernommen worden.



295. Die Fürsichtigkeit. Vom R. Donnerschen Marktbrunnen in Wien.

In Deutschland will das wahrhaft Gute und Große auch unter viel Spreu herausgesucht sein. Die süddeutschen Stukkatoren und Holzschnitzer erheben keine höheren Ansprüche als die gefälliger, modemäßiger Massenarbeit, auch wenn sie zum Meißel greifen. Aber ihre Werke gehören doch zur Stimmung des Ganzen: die prunkvollen Altäre, die großen allegorischen Grabmäler (Moritz von Sachsen in St. Thomas zu Straßburg), die Standheiligen an Kirchenfassaden, auf Giebeln und Dächern, die Nepomuk-, Pest- und Mariensäulen auf freien Plätzen, die Brückenheiligen und Feldkreuze, die Ölberge und Kalvarienstätten, die Leidensstationen, welche den Aufgang zu Wallfahrtskirchen begleiten, endlich der Statuenschmuck der Schlösser und Gärten mit ihren bewegten Raptusgruppen, ihren Allegorien (Jahreszeiten, Monatsarbeiten, Tugenden), ihrem neckischem Brunnen- und Wasservölkchen. Aus dem allgemeinen Schwulst hebt sich Rafael Donner in Wien (1693—1741) zu ruhiger Klarheit. Sein Neumarktsbrunnen wird immer als Prunkstück des nordischen Barocks gelten (Abb. 295). Durch Kraft und Tiefe übertrifft ihn noch Andreas Schlüter in Berlin (1664—1714). In den Masken sterbender Krieger für das Zeughaus bricht ein leidenschaftlicher Naturausdruck zutage, wie ihn Europa sonst nicht aufzuweisen hat. Und erst sein Reiterbild des großen Kurfürsten auf der Königsbrücke (1696—1708) überragt alle damalige Bildnerei (Abb. 296). Das kraftvoll schreitende Roß, der fürstliche Held in Zäsarentracht, die gefesselten Sklaven am Sockel, alles ist kühn, ernst, gewaltig, echtes Barock in der Auffassung eines wirklichen Künstlers. Der Dresdner Hof hätte wohl gern etwas Ähnliches gehabt, und die Ansätze wie die Heiligen auf der Hofkirche von Mattinelli sind aller Achtung wert. Sein dauernder Ruhm ward ihm aber in den Kleinkünsten beschieden. Melchior Dinglinger füllte unter August dem Starken das „grüne Gewölbe" mit einzigartigen Goldschmiedearbeiten; J. J. Kändler (1731—75) aber gab dem 1709 durch Böttger erfundenen Porzellan jenen eignen Stil der Zierlichkeit und Grazie, der geradezu als Ausdruck des lustigen, tänzelnden Rokokos gilt. Mit einer unerschöpflichen Erfindungskraft schuf er nicht nur alle Gefäß-

formen neu, sondern auch jene ungezählten Gruppen und Figuren der galanten Herren und Damen, der süßen Schäfer und Schäferinnen, in denen uns heut das 18. Jahrhundert noch lebendig ist. Damit gab er den Ton für ganz Europa an. Unnachahmlich blieben aber seine wahrhaft großen bildnerischen Versuche im Porzellan, die herrlichen, lebensgroßen Vögel, Affen und Hunde, die man nur in den wenigen Stücken der Dresdner Porzellansammlung bewundern kann.



296. Denkmal des großen Kurfürsten in Berlin.

## III. Die Malerei.

Reiner noch als in Baukunst und Plastik kommt der Geist des Barocks in der Malerei zum Ausdruck. Zunächst in dem weltbürgerlichen Zug. Deutschland wird einfach zu einer italienischen Kunstprovinz. Und in Spanien, in den Niederlanden vollendet sich, was die Italiener begonnen und nicht ganz zu Ende geführt hatten. Dann in der Auffassung und den Zielen. Nach kurzem kunstfeindlichen Bedenken erkannten die Führer der Gegenreformation die ungeheure Überzeugungskraft einer dienstbaren, jesuitisch geleiteten Malerei, um die Massen zu erschüttern, zu bekehren und zu entflammen. Nur mußte sie von ihrer Geisteshöhe heruntersteigen in das Packende, Ergreifende, Volkstümliche. Daraus ist zunächst der völlige Umschwung in der Stoffwahl zu verstehen, die Vorliebe für Qualen und Martergeschichten der Heiligen, für grausige Bluttaten, Schleifen, Würgen und Brennen, für aufgeregte Gesichte und Visionen, für die glühenden Wonneschauer verzückter Mönche und Nonnen, für alles Rohe, Bäuerische, Gemeine, was die Renaissance mit Mühe unterdrückt hatte. Die derbe Naturwahrheit feiert geradezu Triumphe in Darstellung des gebrechlichen, verwitterten Alters, der abgezehrten Büßer, der ekelhaft Kranken, der gemeinen, aufdringlichen Wirklichkeit in Umgebung und Beiwerk. Hier löst sich vom hohen Stil mit elementarer Wucht das Volksstück, die Verherrlichung der Soldaten, Bauern, Bettler, das Stilleben und die Landschaft los. Aber ihres Sieges einmal sicher, war die Kirche auch weitherzig und duldsam für die Ausbrüche der Sinnlichkeit und Fleischmalerei, die jetzt erst den Beigeschmack der offenen oder verdeckten Lüsternheit empfängt. In der Formensprache siegt auf der ganzen Linie das Licht und die Farbe über Linie und Zeichnung, Venedig über Florenz. Und einzelne gottbegnadete Künstler, Velazquez und Rembrandt, haben schwindelnde Höhen reiner Lichtmalerei erreicht. Die anderen arbeiten wenigstens mit künstlichen Beleuchtungen, mit Lichtbündeln, die in eine dicke braune oder schwarze Umgebung fallen und die dumpfe, schwüle Stimmung der Zeit deutlich wiedergeben.

### 1. Die Malerei in Italien.

1. In Italien waren die flüchtigen Nachahmer Michelangelos (Manieristen) in vollem Zug, in Venedig hatte besonders Tintoretto (S. 192) schon das ganze Programm des Barocks entworfen, als von dem gelehrten Bologna eine starke Gegenbewegung ausging, welche den Formenadel der Hochrenaissance in die neue Zeit herüberretten wollte. Hier gründete Lodovico Carracci (1555—1619) mit zwei Großneffen Agostino († 1602) und Annibale († 1609) eine Akademie der „Gutgeleiteten". Sie waren sehr gelehrt und feine Kunstkenner. Ihr Ziel war, die besten Vorzüge der Älteren zu vereinigen, römische Zeichnung, venezianische Schatten, lombardische Farbe, Correggios Licht, Tizians Natürlichkeit, Michelangelos terribilità und Raffaels Symmetrie, die Antike natürlich eingeschlossen. Gleichwohl sind sie nicht dem Fluche kraftloser Eklektiker verfallen. Ihr gemeinsames Hauptwerk, die Fresken im Palazzo Farnese in Rom (1597) (Abb. 297, 298), ist ihrer großen Muster würdig, die




297. Aurora und Kephalos, von Annibale Carracci. Rom, Pal. Farnese.

Einteilung und Umrahmung ähnlich der sixtinischen Decke wurde vorbildlich für zukünftige Palastmalerei, die Bilder, welche die „Allgewalt der Liebe" an mythologischen Beispielen schildern, strahlen noch ganz die Heiterkeit und Schönheit von Raffaels Farnesina aus. Und die beiden jüngeren, sowie ein schönheitstrunkener reicher Dilettant, Francesco Albani, haben Massen der lieblichsten Mythologien gemalt, als ob keine Gegenreformation auf der Welt wäre. Annibale hat auch etwas Neues entdeckt, die römische Landschaft mit ihren großen Linien, ihren Ruinen, einsamen Seen und weiten Fernblicken. Lodovico suchte in der Masse späterer kirchlicher Fresken und Tafelbilder bei aller Aufgeregtheit der Handlung doch noch den schönen Bau und die Würde der Menschen zu bewahren. Aber seine Lebensarbeit war doch nur ein Zwischenfall. Das zeigt sich sogleich an den nächsten Schülern, die mit ihrer vortreff-



298. Galatea und Polyphem, von Agostino Carracci. Rom, Pal. Farnese



299. Aurora, von Guido Reni. Rom, Palazzo Rospigliosi.

lichen Bildung zusehends dem rauhen Volkston Caravaggios verfielen. Guido Reni (1575—1642) ist darunter der begabteste und vielseitigste. Sein Fresko in Villa Rospigliosi in Rom, die rosenstreuende Aurora (1609) mit dem Tanz der Horen (Abb. 299) bringt ihn in die Nähe Raffaels, und in den vielen Kirchenbildern bewahrt er wie seine Lehrer Haltung und Geschmack. Aber er hat auch derbe Henkerstücke und verzückte Schwebegruppen gemalt und in seiner letzten Zeit schockweise jene himmelnden, schwärmerischen, leidvollen Halbfiguren (Magdalena, Sebastian, Schmerzensmutter, Dornenkrönung) (Abb. 300), wie sie der Zeitgeschmack verlangte. Domenichino (1591—1641), in Bologna, Rom und seit 1630 in Neapel ungemein fruchtbar, ersetzte durch Fleiß und Treue, was ihm an Begabung fehlte. Seine Jagd der Diana voll Leben und Bewegung, sein Hieronymus bei der letzten Kommunion, seine Fresken in Grotta-Ferrata (Leben des hl. Nilus) und die der Schatzkapelle des Domes zu Neapel sind deshalb der beste Durchschnitt einer nachahmenden, rückschauenden Kunst. Der dritte in diesem Freundeskreis, Guercino († 1642), hat nichts gemalt, was die Carracci und Guido nicht besser gemacht hätten. Seine „Aushebung der hl. Petronilla" in Rom ist vielleicht das beste Beispiel für die „große Maschine", womit man das grell beleuchtete, himmlisch-irdische Kirchenbild des Barocks bezeichnet.

Inzwischen war wie ein Donnerwetter ein kräftiger Naturbursche in die feinen, gelehrten Kreise gefahren, Caravaggio (1569—1609), der Bahnbrecher einer ungeschminkten Wirklichkeitskunst. Er machte Aufsehen mit lebensgroßen kecken Volksstücken wie die Wahrsagerin, die Falschspieler (Abb. 301), die Lautenschlägerin (Abb. 302), die er vorerst in venezianischem Goldton malte, dann aber in eine dunkle Kellerluft tauchte, in welche ein öliger Lichtkegel hereinbricht. So sind nun auch seine Kirchenbilder, angefüllt mit schmutzigen Bettlern, Bauern, Hirten, leidenschaftlich bewegt und grell beleuchtet. Ein unruhiges Wanderleben führte ihn von Rom nach Neapel, Malta, Messina, und ein Messerheld, wie er gewesen, starb er jung auf



300. Christuskopf, von Guido Reni. Dresden.



301. Die Falschspieler, von Caravaggio. Dresden, Galerie.

einer Flucht, mit etlichen Stichen in der Brust. Die „guten" Maler erhoben einen Sturm der Entrüstung gegen ihn, lenkten aber alle in seine Bahnen ein. Am freudigsten die Neapolitaner, Jusepe Ribera († 1656), der sein Vaterland Spanien mit schwarzschattigen Henker- und Marterbildern versorgte, der Banditen- und Schlachtenmaler Salvator Rosa, welcher in tonigen Seebildern sein Bestes gab, der berüchtigte Schnellmaler Luca Giordano, genannt Fa presto, der ein Bild nicht in Tagen, sondern in Stunden fertig brachte, der edlere Carlo Maratta und der süße Carlo Dolci, der sich durch gefühlvolle, blasse Frauen wie die hl. Cäcilie (Abb. 303) ins Herz der Frauenwelt eingeschmeichelt hat. Aber im ganzen war die Verwüstung namentlich im Kirchenbild doch grauenhaft, und eine Übersicht über die Tausende von Fresken und Altären Italiens kann nur von sichtbarem Verfall, Geschmacklosigkeit und Leerheiten aller Art berichten.

## 2. Die Franzosen.

Unter den zahlreichen Fremdlingen, welche jetzt schon Lernens halber nach Italien kamen und oft in Rom hängen blieben, fesseln zunächst zwei Franzosen, Poussin und Lorrain, weil sie sich in bewußten Gegensatz zum Barock stellen. Nicolas Poussin (1594—1665) aus der Normandie wurde von innerem Herzensdrang nach der ewigen Stadt

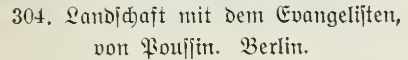


302. Die Lautenspielerin, von Caravaggio. Wien.



303. Die heilige Cäcilie, von Dolci. Dresden.





304. Landschaft mit dem Evangelisten, von Poussin. Berlin.



305. Landschaft mit der Flucht nach Aegypten, von Claude Lorrain. Dresden.

gezogen. Hier fand er über Raffael den Weg zum römischen Altertum. Die aldobrandinische Hochzeit war damals gerade aufgedeckt, und in diesem Stil baute er sich seine Traumwelt auf, ein „holdes Blütenalter der Natur", arkadische Schäfer, tanzende Nymphen, das Reich der Flora, den Parnaß und ganz ebenso das patriarchalische Zeitalter der hl. Schrift, das Leben Jesu. Mit der kühlen Klarheit des Franzosen entwickelt, stellt, schiebt und bewegt er seine halblebensgroßen Gruppen schöner, edler Menschen in einen Landschaftsrahmen, der ebenso überlegt aus melancholischen Trümmern der Antike, mächtigen Baumriesen und Fernblicken zusammengesetzt ist (Abb. 304). Seine Farbe ist hell, fast bunt, eine Herzenserquickung im Zeitalter der „braunen Saucen". Den Franzosen gilt er teilweise noch heute als größter Maler ihres Volkes, obwohl er vom Hof des Sonnenkönigs (1642) schleunigst wieder entwich. Wir Deutschen finden ihn zu trocken und fühlen uns inniger berührt von unserem halben Landsmann Claude Lorrain (1600—82), der ärmlich, als Pastetenbäcker, nach Rom kam und erst spät, um 1640, das heilige Gebiet fand, wo er bis heute unübertroffen ist, die heroische Landschaft. Das ist nicht das Gebirge mit seinen großen Linien und nicht die Natur in Sturm und Gewitter, sondern ein friedlicher Weitblick über eine belebte Aue, wo sich ein Fluß schlängelt, wo Seen glitzern, das Meer hereinleuchtet, Brücken sich wölben, Hügel sich durcheinanderschieben, Mühlen klappern, Burgruinen vor sich hinträumen. Als „Versatzstücke" sind vorn wie Kulissen einige Baumgruppen, Reste von Säulenhallen in das Bild geschoben. Kleine Figuren, nach denen die Gemälde genannt werden, Herden, Landleute, Wanderer beleben den Vorder- und Mittelgrund (Abb. 305). Aber vor allem, ein sonniges Licht ist über das Ganze ausgegossen, das fast körperhaft greifbar in den segelnden Wolken, den dunstigen Fernen und auf den leichtgewellten Wassern spielt. Man fühlt die herrliche deutsche Lust, singend da hineinzuwandern. Und in der Tat, Claude hat sich die Einzelheiten seiner Bilder erwandert, in der Umgebung Roms, am Tiberstrand, am Meeresufer bei Ostia — eine besondere Gattung bilden seine Hafenbilder — das Ganze jedoch in seiner Einbildungskraft künstlerisch gebaut, ohne sich eigentlich zu wiederholen. In seinen

ersten Meisterbildern herrscht ein freudiger Goldton, später findet er das zarteste Silberlicht. Er ist der Entdecker des „sonnigen" Italiens, welches die Römer selbst nicht zu finden vermochten.

### 3. Die Spanier.

Spanien war zwar durch die Reichtümer der neu entdeckten Welt auf kurze Zeit die europäische Vormacht geworden. Seine Armeen kämpften auf allen Schlachtfeldern, und an dem starren, unbeugsamen Geiste dieser alten Glaubenskämpfer und Ketzerrichter richtete sich die römische Kirche durch den Jesuitenorden wieder auf. Aber an künstlerischen Kräften war das Land nicht reicher geworden. Der Bedarf wurde durch Einfuhr oder durch Fremde, Italiener und Niederländer gedeckt, die sich immer schnell an die Landesart gewöhnten. Die elendesten Bettler, die brünstigsten Mönche, die stolzesten Krieger und die eisigsten, ödesten Fürsten gehören ebenso zur spanischen Lebensluft wie die bigotte Verzückung und die blutigen Volksspiele. Der merkwürdigste unter den verspanerten Fremdlingen ist ein Grieche Domenicho Theotokopuli, el Greco, der, man weiß nicht recht, ob im Ernst oder in Spott, die hohlwangige Frömmigkeit, die Gesichte und Wunder in unglaublich verzerrten, dürren, wabernden, tänzelnden Gestalten malte. Der erste echte Spanier ist Zurbaran, der Leibmaler der Kardinäle und Mönche, die bei ihm mit erschreckendem Ernst aus ihren weißen und braunen Kutten schauen. Indes haben nur die beiden größeren, Velazquez und Murillo, europäischen Ruhm erlangt, zwei merkwürdige Gegenfüßler. Velazquez ist der kalte Naturalist, der Maler des Hofes und des Adels, Murillo ist Dichter und Träumer, der Maler des Volkes, der Bettler, der Mönche, der Legenden und Visionen. Velazquez war zweimal, 1629—31 und 1648—51, in Italien, außerdem mit Rubens befreundet, aber fremde Einflüsse berührten sein Wesen nicht; Murillo, der kaum aus Sevilla herausgekommen, erscheint wie eine genaue Fortsetzung der Venezianer. Velazquez ist der Abgott der Kenner und Künstler, Murillo der Liebling der ungelehrten Kunstfreunde. Er wurde lange Zeit in einem Atem mit Raffael genannt, aber sein Stern ist vor dem seines älteren Zeitgenossen merklich verblichen.

Don Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599—1660) hatte in Sevilla die üblichen Volks- und Küchenstücke, Wasserverkäufer u. dergl., auch einige biblische „Maschinen" gemalt, wofür er übrigens gar keinen Sinn hatte, als ihn 1623 die Gunst des Schicksals zum Hofmaler, später sogar zum Hausmarschall Philipps IV. machte. 37 Jahre lang hat er dann diesen unbedeutenden König, seine Frauen, Kinder (Abb. 306), Verwandten, seine Narren und Hofbettler, auch einige wenige seiner Generale (Abb. 307) und Günstlinge gemalt, bald in der streng höfischen Photographierstellung, bald leichter im Jagdkleid oder hoch zu Roß, ohne Schmeichelei, das muß man sagen, ohne Pomp und Prunk, ohne Szepter und Krone; vielmehr sind seine Fürstenbilder rein menschlich angesehen mustergültig durch die unbestechliche Wahrheit, den Sinn für alten Geschlechtsadel selbst in öden und leeren Nachkommen, für Kinderschönheit, für Rassenschönheit und -häßlichkeit. Außerhalb dieses Kreises hat er nur selten „Eindrücke" festgehalten, ein derbes Bauernstück, die „Trinker",



306. Prinzessin Margherita, von Velazquez. Madrid.



307. Feldhauptmann A. del Borro, von Velazquez (?). Berlin.

ein Kellerstück, die „Schmiede des Vulkan", ein Schlachtenbild, die „Übergabe" von Breda" (las lanzas) (Abb. 308), ein Hofstück „las meninnas„ und ein Arbeiterbild, die „Teppichwirkerinnen" (las hilanderas) (Abb. 309). Also nur Dinge, die er so gelegentlich leiblich gesehen hatte. Denn innere Erlebnisse, Gedanken, Empfindungen hatte er der Welt nicht mitzuteilen. Und man würde von dieser geistigen Armut nicht reden, wenn das nicht alles mit einer erstaunlichen Meisterschaft gemalt wäre. Denn völlig neu und selbsterfunden ist hier die Wiedergabe des Luftlebens, das zwischen den Dingen ist, des allverbreiteten und allgegenwärtigen Lichtes, welches die geheimnisvolle Raumtiefe und — ohne Zuhilfenahme der braunen Sauce — die Dämpfung und den Zusammenklang der Farben schafft. In seinen Alterswerken hat Velazquez genau wie Tizian und Rembrandt mit breitem Pinsel Farbenflecke aneinandergesetzt, um die reinste Wirkung zu erreichen. Und so ist er in der Auffassung und in der Technik der wahre Vater der „Eindrucksmalerei", des Impressionismus geworden.



308. Übergabe von Breda, von Velazquez. Madrid.



309. Die Spinnerinnen, von Velazquez. Madrid.



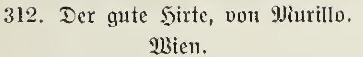
310. Der heilige Antonius, von Murillo. Berlin.



311. Die Himmelfahrt Mariä, von Murillo. Petersburg, Eremitage.

Bartolomé Estéban Murillo (1617—1682) aus Sevilla, der sich wie bemerkt nur aus zweiter Hand in das Stoffgebiet und die Farbenkunst der Italiener einarbeitete, kann als der lieblichste und gläubigste Maler der Gegenreformation gelten, wie er denn auch vorwiegend für die großen Ordenskirchen seiner Vaterstadt tätig war. Er mischt seinen Bildern gerade soviel Wirklichkeit, soviel spanischen Erdgeruch bei, um nicht fade und süßlich zu erscheinen, dann steigt er aber gleich in alle Höhen der Verklärung, der Wundererscheinungen und Gesichte auf. Himmel und Erde sind bei ihm nicht getrennt und das Wunder ist in seinen Augen kein Wunder, sondern Ereignis. Bei jeder Gelegenheit schließt sich der Himmel auf und die obere Welt rollt in Wolkendunst und Lichtzaubern herab. Kein Maler der Welt hat soviel — und so köstliche — Engelputten verbraucht wie Murillo und keiner verstand so wie er seine Offenbarungen in einen Nebelduft goldenen Lichtes zu hüllen, sein berühmtes vaporoso, das wie Weihrauchwolken seine Räume und selbst die Natur durchzieht. Grausame Sachen, Marterbilder fehlen bei ihm fast ganz. Dagegen hat er viel und mit gläubiger Wärme das Mönchsleben, einmal die tätige Seite, Kirchengründungen, Armenpflege, Krankenheilungen, Werke der Barmherzigkeit, lieber noch die beschauliche, die betende Andacht, die Verzückung, die vergeistigte Sinnlichkeit dargestellt. Denn etwas anderes ist es nicht, wenn sich den abgezehrten Kuttenträgern, dem jungen hl. Antonius, als Ersatz für Frauenliebe und Vaterfreuden das Christkind zur Liebkosung in den Arm schmiegt (Abb. 310) oder gar der Heiland vom Kreuz umarmend entgegenstreckt. Noch stärker ist bei Murillo das Marienleben und die Madonnenverehrung, die eigentliche „Heimat seiner Gedanken". Die Verkündigung, die Geburt, die heilige Familie, die Mutter mit dem Kind schildert er oft so volkstümlich, kleinbürgerlich wie Rembrandt. Maria ist die andalusische Bäuerin, an der nur die großen, traurigen Augen den geheimnisvollen Beruf verraten. Aber aller Licht- und Farbenduft umfließt die „Allerreinste" (Immaculata), die selig verklärt auf Wolken schwebt, von Engelchören umjubelt (Abb. 311). Wohl 30mal hat er





312. Der gute Hirte, von Murillo. Wien.



313. Die Pasteteneſſer, von Murillo. München.

dieſe Erſcheinung in immer neuen Spielarten abgewandelt. Ebenſo liebt er es, die heiligen Kinder, Chriſtus als Knaben und den kleinen Johannes ſpielend mit den Geberden und Zeichen ihres künftigen Schickſals, mit Kreuz, Lamm, Stab und Muſchel darzuſtellen (Abb. 312), wobei wieder die großen, zukunftsſchweren Augen das Idyll zur Offenbarung erheben. Als reinſter Kinderfreund gibt ſich Murillo ſchließlich in den zerlumpten, würfelnden, futternden, verlauſten Straßenbuben (Abb. 313), den Höckermädchen und Blumenverkäuferinnen, ſpaniſches Volkselend durch die Brille eines rechtgläubigen Spaniers geſehen. Wir würden die Bürſchchen aushauen, waſchen, kämmen und zur Arbeit erziehen.

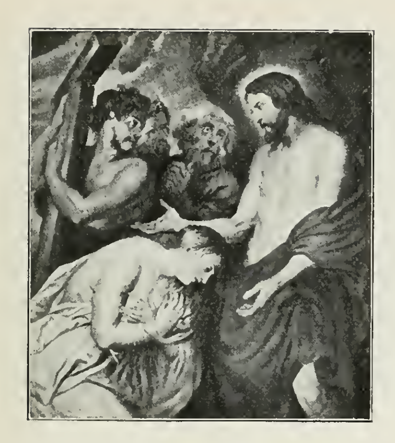
## 4. Rubens und die Flamländer.

Die ſpaniſchen Niederlande waren nach dem Bilderſturm von 1566 durch die eiſerne Fauſt des Herzogs Alba und die Jeſuiten wieder gut katholiſch gemacht. Aber hier, in dem Lande üppiger Fruchtbarkeit, in einem derben, genußfreudigen Volke wußte ſich der finſtere Bekehrungseifer mit einer lauten, jubelnden, neuheidniſchen Kunſt abzufinden. Die flandriſche Malerei iſt die kraftvolle, ſtrotzende Verherrlichung des Fleiſches und der ungezähmten Naturtriebe. In die Welt der Büßer und der verzückten Mönche ſprengt wie ein wilder Kentaur P. P. Rubens herein und verkündet das Recht des Fleiſches, der Begierden, des Sinnenrauſches mit einer trotzigen Kraft, die noch heute ſanfte Gemüter ſchaudern macht.

Peter Paul Rubens (1577—1640) war als Sohn reformierter Flüchtlinge in Siegen geboren und in Köln aufgewachſen. Nach ſeines Vaters Tode kehrte die Mutter nach Antwerpen und in den Schoß der römiſchen Kirche zurück. Bei den dortigen Jeſuiten empfing der Jüngling eine ſehr gelehrte Bildung. 1598 war er Meiſter der Lukasgilde. Seine wahren Lehrjahre verbrachte er aber in Italien 1600—08, wo er ſich vollſog von alter und neuer Kunſt und an der breiten, pomphaften Malweiſe des beginnenden Barock

seinen eigenen, mächtigen Stil fand. Wieder in Antwerpen gelangte er als Hofmaler des Stadthalters und Freund der Jesuiten zu fürstlichem Reichtum und arbeitete mit zahlreichen Schülern so betriebsam, daß jede Woche etwa ein Gemälde aus der Werkstatt ging, in Summa gegen 1500. Seit 1621 ließ er sich mehrmals als Gesandter in Staatsgeschäften brauchen und weilte längere Zeit in Paris, in Madrid und London. Nach dem Tode der ersten fand der alternde Löwe 1630 in Helene Fourment eine zweite Frau ganz nach seinem Herzen. An dieser derben Schönheit entzündete sich noch einmal seine Fleischmalerei in ihrer ganzen Glut, und sie war das geduldigste Modell. 1635 kaufte er ein Landgut und malte auch dort noch jede freie Stunde, die ihm ein quälendes Gichtleiden ließ. — Seine künstlerische Handschrift ist am deutlichsten in dem blühenden Fleisch kenntlich, welches er immer so dick und strotzend gibt und mit Blut und Hitze zu füllen weiß, wie kein anderer. Damit muß man sich wohl oder übel abfinden, um seine anderen Tugenden zu würdigen, seine hohe Begabung für das bewegte Leben, für dramatische Handlung und wilde Kämpfe, sein Geschick im absichtslosen Aufbau von Gruppen, in der Massengliederung mit Hilfe von Licht und Schatten. Ein hohes Verdienst ist es, daß er den Farbensinn aus der öden Braunmalerei erlöst und wieder zu freudiger Helligkeit geführt hat. Mit leichter, sicherer Hand, wie spielend, behandelt er das Gewand, glitzernde Seide, rauschende Spitzen, wallende Federn, das ganze Tier- und Pflanzenreich. Alles in allem ist Rubens ein Kraftmensch erster Güte, der das Barock aus gelehrter und kirchlicher Vormundschaft befreit und der Welt gezeigt hat, was malen heißt.

Die Kirchenbilder sind in seinem ganzen Leben zahlreich und wirken am ehesten Mißbehagen. Seine großen Maschinen, mit denen er besonders die Jesuitenkirche in Antwerpen füllte, sind bei allem Aufwand von tönender Leidenschaft gemütlos. Dann hat er dem Leiden Jesu viele Tafeln gewidmet. Die Aufrichtung des Kreuzes, die Abnahme, die Beweinung usw. sind in herkulische Körperformen übersetzt und mit leuchtenden Nacken und Armen der Frauen gewürzt. Das ist nicht jedermanns Geschmack, so wenig als man an die wahre Reue seiner büßenden Magdalena glaubt (Abb. 314). Vollends in seinen Weltgerichten und Höllenstürzen schüttet er ganze Sturzbäche von Fleischmassen aus, die selbst Michelangelo in Schatten stellen (Abb. 317). Freier und natürlicher tobt sich seine Weltauffassung in den mythologischen Stoffen aus. Was Tizian und Correggio halb angedeutet, halb verhüllt hatten, das spricht Rubens mit lachender Offenheit aus. Es ist nur ein wilder, zügelloser Taumel von Liebe und Trunkenheit (Abb. 318), der sich in seinem Venusfest, in seinen Bacchanalien, in seinen Nymphen- und Dianenbädern offenbart. Die Göttinnen im Parisurteil, die drei Grazien, die gefesselte Ariadne werden bei ihm zu üppigen Bauernmägden, Silen stolpert als fetter Weinschlauch einher, die trunkenen Faune und Fauninnen lassen sich in einer vorweltlichen, halbtierischen Zeugungskraft gehen. Selbst die „vier Erdteile" treffen sich mit ihren Weibern auf einer Liebesinsel. Besonders glanzvoll sind einige Entführungen gelungen, so der Raub der Töchter des Leukippus, wo je zwei Männer, Frauen, Pferde ein Formen- und Farbenbild von unübertrefflicher Rundung geben. Und tobender ist dies gleiche Durchein-



314. Christus und die Sünderin, von Rubens. München, Alte Pinakothek.



317. Das (kleine) jüngste Gericht, von Rubens. München, Alte Pinakothek.



315. Heilige Cäcilie, von Rubens. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



316. Christkind mit Johannes, von Rubens. Wien.

ander in der Amazonenschlacht (Abb. 319) entwickelt, die auf der Brücke eines Baches spielt. Das Thema „Liebe und Suff" hat Rubens auch in die Sprache seiner Zeit übersetzt. Die Bauernkirmes ist ein tolles bäuerisches Bacchanal, das man heute wohl als öffentlichen Unfug bestrafen würde. Aber auch die „Liebesgärten" der feinen Gesellschaft sind auf den gleichen Ton gestimmt. Die galanten Pärchen werden bei ihm immer sehr handgreiflich. Ganz in seinem Element war er als Schöpfer großer Dekorationsbilder, wie er sie 1623 in Paris für Katharina v. Medici und 1635 beim Einzug des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen mit fabelhafter Leichtigkeit entwarf. Im Bildnis hat er sich und die Seinen prunkhaft und fürstlich verewigt, den übrigen Bestellern aber mehr von seinem heißen Blut und Schönheitssinn verliehen als mit der schlichten Wahrheit vereinbar ist. Endlich ist noch



318. Zwei Satyrn, von Rubens. München, Alte Pinakothek.



319. Amazonenschlacht, von Rubens. München, Alte Pinakothek.

seiner Tierbilder und Landschaften zu gedenken. Was er noch an Leidenschaft und Naturtrieb unausgesprochen hatte, das offenbarte er in dem Spiel und Kampf der großen Raubtiere, der Löwen und Tiger, unter sich oder mit Menschen, Hunden und Pferden. Seine Löwenjagden sind so packend, aufregend, als ob er hundertmal dabei gewesen wäre. Andererseits läßt er in seinen Landschaften die ruhige Fruchtbarkeit, das fette Behagen seiner Heimat sprechen. Üppige Bäume, saftige Wiesen, glänzende Rinder, stämmige Bäuerinnen, Morgenfrische, friedliche Regenbogen und Sonnenuntergänge verkünden auch hier das Evangelium einer freudigen Lebensbejahung.

Die Schüler teilten sich in das Erbe des Riesen. Jakob Jordaens übernahm die riesigen Schlemmereien (Abb. 320), Diepenbeeck und Dulden das schöne Fleisch der Frauen, Schut und Crayer die Kirchenbilder, Cornelis de Vos das Bildnis, David Teniers und Adriaen Brouwer die lustigen Bauern (Abb. 321), Jan Brueghel die saftige Landschaft, Frans Snyders das Tierstück. Und Antonius van Dyck



320. Das Bohnenfest, von Jakob Jordaens. Petersburg.



321. Der Falschspieler, von Adriaen Brouwer. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

(1599—1641), der dem Meister am nächsten stand, erbte den Überdruß an allem, den Weltschmerz. Frühreif und verwöhnt, genußsüchtig und eitel arbeitete sich der Jüngling so tief in den großen Stil seines Lehrers ein, daß er ihn an gespreizter, geschwollener Kraft oft übertrifft. Aber in Italien (1622—28) lernte er feinere Menschen kennen als die flämischen Flegel und in Genua bestrickte ihn vollends der Duft des Adels, der Paläste, der hochnäsigen Kavaliere und der blassen Frauen. Eine müde, gesuchte Vornehmheit verläßt ihn nun nicht mehr. Selbst in die Kirchenbilder nach seiner Rückkehr dringen die schmerzbebenden Frauen und Jünglinge mit den schmalen Gesichtern und den verweinten Augen ein und verbreiten empfindsame Trauer (Abb. 322).



322. Ruhe auf der Flucht, von A. van Dyck. München, Alte Pinakothek.

Das beste seines Malerwerks sind die Bildnisse dieser Zeit, worin er kräftige Lebenstreue mit Glanz und gewählter Auffassung zu vereinigen weiß, nur immer vornehm! Denn in England, wohin er 1632 als Hofmaler Karls I. übersiedelte, erschöpfte er sich in einer geschäftsmäßigen Vielmalerei (ungefähr 300 Bildnisse sind dort in Schlössern und Galerien erhalten). Gleichwohl wird der elegante König und die hübschen Königskinder (Abb. 323), werden die kränklichen, zarten Frauen mit den großen müden Augen (Abb. 324), werden die weichlichen Halbmänner in ihrer seidigen Farbentönung so in der Nachwelt fortleben.



323. Prinz Wilhelm II. und seine Braut, v. A. van Dyck. Amsterdam, Rijksmuseum.



324. Maria Ruthwen, von A. van Dyck. München.



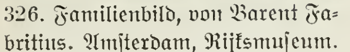
325. Brücke des Six. Radierung von Rembrandt van Rijn.

## 5. Rembrandt und die Holländer.

In Holland, welches in seinem Heldenzeitalter (seit 1572) das spanische und katholische Joch abgeschüttelt hatte und sich eines wachsenden Reichtums, eines blühenden Handels, eines hoffnungsvollen Kolonialreichs erfreute, gab es keine Fürsten, keinen Adel, keine Paläste und prunkvollen Kirchen. Aber die Freiheit der Wissenschaften und Bekenntnisse ward hier zur Tatsache. Man nahm die vertriebenen spanischen Juden gastlich auf. Man fühlte sich selbst als das Gottesvolk, an dem die Verheißungen des alten Bundes gegen die Glaubensfeinde, Philister und Syrer, erfüllt waren. Das ganze welsche Wesen ward gründlich verachtet und abgetan. Mit zärtlichem Stolz betrachtete man das freie Vaterland, seine Menschen, Güter und Schönheiten. Dies und nichts anderes wollte man auf Bildern sehen, die das schummerige Bürgerzimmer, die Säle der Rat- und Gildenhäuser schmückten. Die Malerei sah sich also des breitgetretenen bisherigen Übungsfeldes beraubt. Sie mußte bürgerlich und kleinlich werden. Zu ihrem Glück. Denn in scheinbar ärmlichen, niederen, begrenzten Stoffen fand sie eine Schule des malerischen Sehvermögens, eine völlig neue Empfindlichkeit des Auges, die zu den größten Entdeckungen führte. Und die besten Köpfe drängten sich dazu. Die Zahl der Maler ist von 1610—70 so groß, daß man meint, jeder dritte Holländer müsse den Pinsel geschwungen haben.

Das Leitseil der Entwicklung bildet das Bildnis. Zunächst das Einzelbild. Da waren die alten Freiheitskämpfer, die Reeder und Kaufleute, die Gelehrten, welche sich in bescheidenem Stolze malen ließen. Dann die Gruppenbilder, die Familie mit allen Zeichen bürgerlicher Befangenheit (Abb. 326) und die Vereinsbilder. Nirgend so wie in Holland blühte die Vereinsmeierei. Die Schützenbrüder pflegten soldatische Übungen und ließen sich ab und zu aus gemeinsamen Beiträgen malen (Abb. 327). Die Vorstände (Regenten) der Liebesvereine für Armen-, Alters- und Krankenpflege, die Ratsherren, die Zünfte, die Ärzte mit ihrem Professor um eine zerschnittene Leiche folgten nach. Und es ist nun höchst lehrreich, wie an diesem harten Bissen die Maler sich zu künstlerischer Freiheit durchkämpften. Zuerst wird jeder für sein gutes Geld gleichberechtigt auf volles Gesicht und zwei Hände gemalt. Dann lösen





326. Familienbild, von Barent Fabritius. Amsterdam, Rijksmuseum.



327. Das Fähnlein des Capitain Ridser und Leutnant Blaeuw, von B. van der Helst. Amsterdam.

sich die Schranken, es kommt langsam Leben, Bewegung und Gruppierung in das Völkchen. Der Bahnbrecher und Führer ist Frans Hals.

Frans Hals von Haarlem (1580—1666) ist in Leben und Kunst ein feuchtfröhlicher, übermütiger Bursche, er malt „die Flegeljahre der neuen Freiheit". Für das Schützenstück fand er zwei günstige neue Augenblicke, das Festmahl in der Verfassung, wo die Fidulitas beginnt, und den Antritt zum Ausmarsch, beide mit Schärpen und Fahnen ungemein farbenreich. Und in dieser Art befreit er wo es irgend geht auch das Familien- und das Einzelbild vom Zwang der Photographierstellung. Vor allem gelingen ihm die Männer und unter diesen wieder die Raufbolde und Seehelden, wie sie fesch und herausfordernd aus dem Bild schauen. Aber noch freier, toller und witziger sind die unbezahlten Bildnisse, die er zu seinem Vergnügen malte, Fischerjungen, Zechbrüder, Sänger und Fiedler, Dirnen und Kupplerinnen (Abb. 328, 329).



328. Lustiges Ständchen, von Fr. Hals. Amsterdam



329. Zigeunermädchen, von Frans Hals. Amsterdam.



330. Rembrandt, Selbstporträt. Berlin, Kaiser=Friedrich=Museum.



331. Lachende Saskia, von Rembrandt. Dresden.

Hier ist er der große, in seiner Art unerreichte Künstler, wie er den flüchtigsten Gemütsausdruck, den „Reiz der Sekunde", alle Spielarten des Lachens vom stillvergnügten Schmunzeln bis zum heißern Krähen zu fassen weiß und das mit breiten, blitzartigen Pinselhieben auf die Leinwand fegt. Wie so viele seiner Kunstgenossen endete er kläglich im Armenhaus.

Rembrandt Harmensz van Ryn (1606—69) ist nicht nur der Höhepunkt der holländischen Malerei, er ist der Inbegriff germanischer Kunst überhaupt. Der riesige Umfang seiner Lebensarbeit (etwa 500 Bilder, 270 Radierungen, 1200 Zeichnungen), die Kraft und Tiefe seiner Empfindung, die unerhörte Feinheit und Vielseitigkeit seiner Malkunst machen ihn zu einer Erscheinung für sich, vor der jeder Vergleich, jeder Ausdruck der Bewunderung

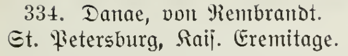


332. Der Segen Jakobs, von Rembrandt. Kassel.



333. David und Absalom, von Rembrandt. St. Petersburg.





334. Danae, von Rembrandt.
St. Petersburg, Kais. Eremitage.



335. Landschaft mit Ruine, von
Rembrandt. Kassel.

und Dankbarkeit erlahmt. Will man doch sein Wesen auf Formeln bringen, so ist ein dreifaches für ihn bezeichnend: die innige Beseelung des Menschen, die Wirkung des Lichtes auf Form und Farbe — sein berühmtes Helldunkel — und die völlige Erneuerung der biblischen Vorstellungswelt.

Als letzter Sohn eines wohlhabenden Müllers in Leyden geboren, war der Jüngling schon Student an der dortigen Universität, als er zur Malerei umsattelte und bald in seiner stillen, frommen, unermüdlich fleißigen Art den dunkeln Weg zu neuen Zielen ertastete. Er brauchte keine Reisen in ferne Länder, keine schönheitstrotzenden Modelle. Die harten Gesichter der Geschwister, der Eltern, vor allem der gläubigen Mutter, welcher er die eigene Bibelfestigkeit verdankte, er selbst, seine Freunde und alles arme Volk der Gasse waren ihm Schönheit genug. Ein rastloser Zeichner wie Menzel, griff er in dieser ersten Zeit auch schon zur Nadel und radierte jene zarten Blättchen, die an Ausdruck und Lichtfülle mit Gemälden wetteifern (Abb. 338, 342). 1631 zog er nach Amsterdam und erwarb sich hier sofort den Ruf des ersten Bildnismalers. Der „Schiffsbaumeister“ oder „Die Anatomie des Dr. Tulp“ zeigen uns, wie lebendig und natürlich er eine Gruppe durch Handlung und geistige Spannung zu beseelen verstand (Abb. 336, 337). In Saskia van Uhlenburch (Abb. 331) fand er 1634 das Glück seines Lebens. Sie war ein feines, munteres, sehr vermögendes Mädchen, ganz bereit, auf seine Künstlerlaunen einzugehen. Er kaufte sich ein Haus, häufte darin eine wertvolle Sammlung von Kunstwerken, Waffen, kostbaren Trachten und Schmucksachen an und malte nach Herzenslust, die geliebte Frau als Märchenprinzessin mit Kostbarkeiten überhäuft, sich selbst in allen möglichen Verkleidungen, vor allem aber die Bibel in einer ganz neuen Auffassung. Im Amsterdamer Judenviertel lernte er die Nachkommen der Erzväter kennen. In den würdigen Langbärten witterte er die geschichtliche Treue der Überlieferung und Wahrheit, die er im Gegensatz zu allen Romanisten suchte. Hiermit verband er einen Aufputz, wie er ihn aus dem damaligen Morgenlande mehr ahnte als kannte, Turbane, Prachtkleider, Krummsäbel und wunderliche, moscheenartige Gebäude (Abb. 332, 333). Die Geschichten des alten Bundes, die Vätersagen, die bevorzugten Erzählungen von Simson und Tobias bekommen etwas Fremdartiges; Christus und die Seinen sind weniger ver-



336. Bildnis eines polnischen Edelmannes, von Rembrandt. St. Petersburg.




338 Der Quacksalber, von Rembrandt.



337 Der Architekt, von Rembrandt. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie.

mummt, doch pflegt auch dabei ein dicker Türke als Zuschauer aufzutreten. Aber davon abgesehen ist doch in jedem Bild der innere Wahrheitsgehalt, der einfache gesunde Ton echter Frömmigkeit hinreißend. Rembrandt kannte seine Bibel wie kein zweiter. Viele Vorgänge hat er zuerst für die Kunst entdeckt, andere, altgewohnte mit feinen Zügen der Beobachtung und Beseelung aufgefrischt, ja, das evangelische Verständnis des Urchristentums überhaupt erst gefunden (Abb. 341). In ihm „hat die religiöse Malerei überhaupt ihren letzten echten und zugleich ihren ergreifendsten Schilderer gefunden“ (Bode). Und zu den bekannten Gemälden (Abraham, Tobias, Simson, Opfer Manoahs, heilige Familie, Kreuzabnahme, Emmaus) treten ebenbürtig die großen Stiche (Verkündigung an die Hirten, Tod Marias, der barmherzige Samariter, Auferweckung des Lazarus, die Kreuzabnahme).

Die Schicksalswende knüpft sich an sein gefeiertstes Bild, die Nachtwache



339. Die Staalmeesters, von Rembrandt. Amsterdam, Rijksmuseum.



340. Familienbild, von Rembrandt. Braunschweig.



341. Das Gastmahl zu Emmaus, von Rembrandt.

(1641). Ein Schützenstück für 1700 Gulden war bestellt. Rembrandt lieferte ein Kunstwerk ersten Ranges, den Ausmarsch des Fähnleins aus einem dunklen Torwege. Um der Massenwirkung willen hatte er die Zahl der Teilnehmer verdoppelt und sonst alles getan, um die Handlung und Farbenwirkung zu heben. Aber die Besteller waren übel zufrieden. Sie fanden da nicht alle gleichwertig ihre 17 Köpfe und 34 Hände. Was Rembrandt als Künstler gewonnen und geworden war, ging über den schlichten Bürgerverstand. Die Aufträge ließen nach. 1642 starb Saskia, nachdem sie den Maler mit einem Sohne Titus beschenkt. Das große Leid klingt deutlich in seiner Kunst nach. Auf einsamen Spaziergängen versenkt er sich in die Stimmung der heimatlichen Landschaft, die scheinbar so leer ist, höchstens durch einen Kirchturm, eine Windmühle, eine Schleuse, einen Strohhaufen, eine Baumgruppe belebt, aber in der endlosen Ferne und in dem weiten Himmel auch das Gefühl der Ewigkeit und Größe erweckt (Abb. 325, 335). Bezeichnend ist die Radierung „mit den drei Bäumen" (Abb. 343) und für seine religiöse Stimmung das „Hundertguldenblatt": Christus, das Licht der Welt, unter den Mühseligen und Beladenen, den Wahrheitsuchern und Zweiflern. Kürzer und gewaltiger ist der Kern des Evangeliums niemals ausgesprochen worden.

Das verödete Haus wurde dem Künstler 1645 durch ein junges, blühendes Bauernmädchen, Hendrikje Stoffels, belebt, die später für seine Frau galt



342. Rembrandts Mutter, von Rembrandt.

und an rührender Zärtlichkeit und Sorge für den alternden, bedrängten Meister die ganze damalige Gesellschaft beschämte. Denn so fleißig und unermüdlich er bei der Arbeit war und seiner immer noch wachsenden Meisterschaft lebte, so war seine Kunst doch nahezu unverkäuflich geworden. Die Schulden wuchsen ihm über den Kopf, 1656 kam der Zusammenbruch. Sein Haus wurde samt seinen Kunstschätzen und Bildern verkauft. Als Bettler zog er von einer Herberge zur anderen, bis er durch Hendrikjes Tatkraft wieder ein festes Heim in der Judenstraße fand. Für die braven Geldsäcke war er abgetan. Nur einmal noch, 1662, ward ihm so ein Gnadenauftrag, die „Staalmeesters" (Abb. 339). Er gab wiederum sein Bestes, aber zahmer als in der Nachtwache. Im übrigen konnten die rauhen Schicksale seine Kunst nur vertiefen, ganz vom Zeitgeschmack lösen. Die Bilder dieser Leidenszeit, worin Hendrikje eine ähnliche Rolle spielt



343. Die Landschaft mit den drei Bäumen. Radierung von Rembrandt.

wie Helene bei Rubens, wachsen in ein Ewiggroßes hinaus, in ein zeitloses Land, welches Rembrandtland heißt. Viele seiner älteren Bilder hat er einfacher und mächtiger wiederholt, seine Selbstbildnisse, eine stattliche Reihe von Porträts, freie Schöpfungen wie die „Judenbraut“, der verlorene Sohn und das Braunschweiger Familienbild (Abb. 340) werden von Kennern fürs Beste seiner Kunst gehalten, und diesen Eindruck machen auch Radierungen wie die „Drei Kreuze“ und das Ecce homo. Das sind „Bekenntnisse einer empfindungsreichen und großen Seele“. Selbst als ihm die treue Hendrikje (1663) und der Sohn Titus (1668) entrissen wurden, als ihn das beim Stechen getrübte Augenlicht verließ, hat er nicht aufgehört, in Farben sein Traumland weiter zu dichten, zuletzt mehr mit den Fingern und dem Spachtel, als mit dem Pinsel, in Klexen und Farbenbergen. Es ist eine gemeine und gehässige Nachrede, daß er als Säufer geendet habe. Aber traurig groß ist der Abstand, den der hohe Künstlerflug dieses Einzigen zu dem Unverstand seiner Umgebung bildet, wenn man an den Lebensabend Michelangelos oder Tizians denkt.

Ein Wort ist noch über seine Farben- und Lichtbehandlung zu sagen. Rembrandts Helldunkel ist ein goldenes Licht, „das plötzlich und voll in das Dunkel hineinfällt und ebenso warm wieder hervorstrahlt, ein Licht, das hier die Farben verhüllt und dort in den reichsten Tönen erglänzen läßt wie funkelnde Edelsteine, ein Licht, das durch und durch zu leuchten scheint, das uns die heimlichsten Gedanken, die verborgensten Empfindungen verrät“. Nach Licht- und Schattenmassen sind seine Bilder aufgebaut, mit seinem zauberhaften, überirdischen Lichte weiß er das Geringe zu verklären und das Häßliche zu adeln. Dabei ist er keineswegs eintönig, sondern vielseitig und mit den Jahren wandelbar. Fast jedes Bild ist die Lösung einer neuen Aufgabe. In dieser Hinsicht sind seine wenigen Frauenakte ergreifend. Er schwelgt nicht im Fleisch wie Rubens. Er wahrt auch die Schamhaftigkeit des Weibes, wo er ihre Schönheit enthüllt; aber dann gibt er der Haut einen so warmen Glanz, ein so rosiges Leben, daß selbst Tizian neben ihm verblaßt (Abb. 334). Seine Schwächen und Fehler sind die Kehrseiten seiner Größe. Der ewig wachsende Genuß seiner Werke wird dadurch nicht getrübt.

Rembrandts Stil war zu persönlich und sein Reich zu groß, als daß seine Schüler ihm folgen konnten. Sie haben wenigstens, und das ist ihre Eigenheit gegenüber den anderen Landsleuten, die religiöse Malerei des Meisters eine Zeitlang fortgeführt. Am nächsten kommen ihm von den älteren Ferdinand Bol, Govaert Flinck und Gerbrandt van den Eeckhout, von den jüngeren Aart de Gelder, von denen wir alttestamentliche Bilder ganz im Sinne Rembrandts haben. Nicolaes Maes malt Frauen und Mädchen am Fenster, am Spinnrocken usw. in Rembrandtlicht. Karel Fabritius, der erst 30jährig verunglückte, hat den Zauber des Lichtwebens am selbständigsten erfaßt. Philipp Koninck hat das Auge für die weite Landschaft geerbt und auch ein Seemaler, Jan van de Capelle, ein reicher Liebhaber, ist aus des Meisters Schule hervorgegangen. Die übrigen Mit- und Nachstrebenden stehen zwar alle mehr oder weniger unter seinem erdrückenden Einfluß, ihr Arbeitsfeld ist aber meist ein engbegrenztes Fach und wir müssen in die Betrachtung der Spezialitäten eintreten.



344. Bauern in der Sommerlaube, von Adriaen van Ostade. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie.



345. Die Torwache, von Pieter de Hooch. Rom, Palazzo Corsini.

a) Das holländische Sittenbild entwickelt sich an der Beobachtung der untersten Stände, die sich am freiesten gehen ließen, der Bauern, des Straßengesindels und der Soldaten. Von da dringt es in die Welt des kleinen und des behäbigen Bürgertums, in das traute Familienleben ein, erhebt sich zur Schilderung vornehmer Geselligkeit und verfällt rasch in eine äußerliche, kalte Stoff- und Pruntmalerei.

Die Bauernmaler suchen den Landmann noch nicht wie Millet in seinem Ehrenstand bei der Arbeit, sondern in der Schenke, bei Spiel, Trunk und Tanz. Zwar geht es nicht ganz so gefräßig, tob- und streitsüchtig zu wie auf Rubens Kirmes oder den Schenkenbildern des tollen Adriaen Brouwer (s. S. 264), aber auch Adriaen von Ostade (1610—85) führt uns mit



346. Mädchen mit dem Weinglas, von Vermeer van Delft. Braunschweig.



347. Das Niklasfest, von Jan Steen. Amsterdam.



348. Der Violinspieler, von Gérard Dou. Dresden.



349. Der Geflügelverkäufer, von Metsu.

Vorliebe in verräucherte Kneipen mit viel Bier, Tabak und Musik (Abb. 344). Sein Bruder Isack zeigt gern den Reiseverkehr vor einem malerischen ländlichen Gasthof mit dem Blick in die Ferne.

Das Soldatenstück ist von einem Delfter, Pieter de Hooch († 1677) gepflegt worden (Abb. 345). Er zeigt uns Wachtstuben, Offiziere mit ihrem weiblichen Anhang. Später jedoch wendet er sich der Stille des Bürgerhauses zu. Die Leute darin sind einsam und fast tatlos, aber durch die hohen Fenster kommt ein goldenes Licht, das an Spiegeln und Wänden zurückgeworfen alle Winkel mit gedämpfter Helligkeit erfüllt. Durchblicke in einen Nebenraum oder in den grellen Sonnenschein draußen bereichern das spielende und kämpfende Lichtleben. Ähnliche, rein künstlerische Absichten

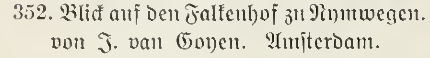


350. Das Konzert, von Gerard Terborch d. J. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.



351. Verstoßung der Hagar, von A. Van der Werff. Dresden.





352. Blick auf den Falkenhof zu Nymwegen. von J. van Goyen. Amsterdam.



353. Heimtrieb der Herde, von Aelbert Cuyp. Amsterdam.

verfolgt Jan Vermeer van Delft (1632—75), der Gegenfüßler Rembrandts. Er hat nur gegen 30 Bilder hinterlassen und diese sind einfach bis zur Nüchternheit, lesende, klöppelnde, lachende Mädchen, zuweilen mit Liebhabern (Abb. 346), einmal der Maler selbst in der Werkstatt, umkost oder scharf beleuchtet von einem hellen, zerstreuten Licht, das mit unbegreiflicher Wahrheit die Luft füllt und auf dem köstlichen Zitronengelb, Blau und Grün der Gewänder, auf den weißen Kragen und Hauben tanzt (Taf. V). Zu seiner Zeit verachtet und vergessen ist Vermeer heute das ganze Entzücken der Feinschmecker, und an seiner einzigen Landschaft, der Ansicht von Delft, hat sich die heutige Landschaftsmalerei das Auge für die Naturfrische gestärkt.

Das Bürgerbild als Sitten- und Zeitschilderung ist dann vorzüglich in Leyden gepflegt und ausgebildet worden. Der vielseitigste und fruchtbarste der Schilderer, Jan Steen († 1679), umfaßt das ganze holländische niedere Volksleben, das Treiben auf Gassen und Märkten und in allen Räumen des Hauses, alle Feste des Jahres (Abb. 347), alle Stände und Berufe, Liebesgeschichten jeder Abstufung mit Beiziehung komischer Ärzte, inniges Kinderglück, tobende Freude, auch biblische und mythologische Gegenstände in seiner derben Auffassung. Denn er war zugleich Brauer und Gastwirt. Lustigkeit, Witz und Spott sind der belebende Hauch seiner Bilder, die in der Ausführung recht ungleich, gut und böse sind. Er hat so unsterblich lächerliche Figuren wie Shakespeare und Molière geschaffen. War er arm und schlecht bezahlt, so war sein Mitbürger, der Rembrandtschüler Gérard Dou († 1675) ein gesuchter Feinmaler, der bärtige Einsiedler, dämmerige Stuben mit wenigen, friedlichen Personen aber mit viel Beiwerk und Kleinkram schuf und besonders glänzte mit Halbfiguren, die aus dem Fenster schauen (Abb. 348). Gabriel Metsu († 1667) schildert schon die bessere Gesellschaft. Wir haben von ihm Schmieden und Marktbilder (Abb. 349), mehr aber noch behagliche Zustände aus guter Familie, Brieflesen und -schreiben, Musik, Liebes- und Eheglück, gefahrlose Krankheiten. Frans Mieris († 1681) machte vollends sein Glück mit gutgekleideten Frauen in Spiel und Müßiggang und glänzender Stoffmalerei. Die damaligen Kenner schätzten und bezahlten das am höchsten. Sein Sohn Willem und sein Enkel Frans malten diese begehrten Sachen glatt und süßlich weiter. Der Erfinder dieser Feinheiten war aber Gerard Ter-



Die Spitzenklöpplerin von Vermeer van Delft.

Paris, Louvremuseum.



354. Die Fähre, von Salomon van Ruisdael. München.



355. Wasserfall, von Jakob van Ruisdael. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie.

borch (1617—81), eines reichen Malers Sohn aus Zwolle, gut gebildet und weit gereist (London, Rom, Madrid), an Frans Hals und dann an Velazquez geschult, daher die spanische Würde in seinen Bildnissen und in seinen Zimmerstücken, worin Offiziere, galante Herren und zierliche Damen meist einen kleinen Roman abzuspielen scheinen. Knisternde Seide, Atlas, Plüsch, Pelzwerk, Teppiche macht er mit wunderbarer Feinmalerei und edler Farbenstimmung. Sein weißes Atlaskleid (Abb. 350) ist ebenso berühmt wie der Schimmel Wouwermans. Bei den Schülern Caspar Netscher (aus Heidelberg, † 1684) und Adriaen van der Werff († 1722) gedeiht die Stoffmalerei bis zur empfindlichen Ziererei. Auch die Erzväter, die Hirten und Bauern sind nun in eitel Atlas gekleidet (Abb. 351).

b) Neben dem Sittenbild hat die holländische Landschaft ihren wohlverdienten Weltruf. Es ist eine hohe Geistestat, daß in diesem eintönigen Lande ohne Berge und Täler,

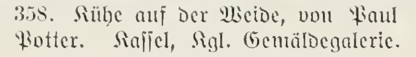


356. Die Allee von Middelharnis, von Meindert Hobbema. London, National-Gallery.



357. Der Scheck vor der Schmiede, von Philips Wouwerman. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie.




358. Kühe auf der Weide, von Paul Potter. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie.


359. Der weiße Pfau, von Melchior d'Hondecoeter. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie.

in der dunstigen Luft, unter dem verschleierten Himmel die selbständige Schönheit der Natur entdeckt wurde. Aber gerade in der Empfänglichkeit des holländischen Auges für die Stimmung der Luft und die Lichtwirkung liegt der Schlüssel des Rätsels. Jan van Goyen (1596—1656) ist der Erfinder dieser Tonmalerei, die zunächst noch ohne viel Farbe, goldgelb oder graubraun, den hochgewölbten Wolkenhimmel, den breiten, trägen Fluß, das Meeresufer mit Schiffen, Dünen, alten Städten (Abb. 352) in einer feuchten, dunstigen Luft gibt. Albert Cuyp († 1691) ist sein Fortsetzer und Vollender. Die Ebene, das Wasser, die Weiden, Uferberge der oberen Maas, Kühe und Reiter, die sich im Wasser spiegeln, sind sein Gebiet; aber die Hauptsache ist ihm der Himmel, der bei ihm nun wahre Glutwellen goldenen Lichtes entsendet (Abb. 353). Umgekehrt hat Aert van der Neer († 1677) das Licht im Kampf mit der Dunkelheit gesucht, trübe Wintertage mit Eisvergnügungen, Mondscheinlandschaften, feuchte Sonnenaufgänge, Feuersbrünste in der Nacht. Braunmaler wie er, gab es viele. Aber daneben drang doch auch der Sinn für Farbe in der Landschaft durch, besonders durch die großen Haarlemer. Salomon Ruisdael (1600—70) wagte auszusprechen, daß Bäume nicht braun, sondern grün sind und durch Wuchs und Blattform auch ihre Persönlichkeit haben. Bezeichnend für ihn sind Waldsümpfe mit Weiden (Abb. 354). Noch inniger und tiefer ging sein großer Neffe, Jakob Ruisdael auf das Leben des Waldes, der Ebene, der Dünen ein. Hundertjährige Eichen über sumpfigen Gewässern oder vom Sturm zerzaust auf der Düne, freundliche Blicke auf sommerliches Land, Dörfer, Höfe und Städte, Wind- und Wassermühlen, bewegte See- und Winterbilder unter schwerem Himmel, kurz alles, was die Heimat bot, malte er mit einem Hauch von Schwermut und Träumerei. Dann auch Gegenstände, die er nie gesehen, kochende Wasserfälle (Abb. 355), Berge und wilde Felstäler mit alten zersplitterten Tannen, Burgen und Ruinen, den tobenden Aufruhr der Natur und die Stille eines Kirchhofs. Sein Lebenswerk ist gewaltig, sein Ausdruck trifft das Herz der Natur. Aber dieser größte Landschafter des Jahrhunderts scheiterte wie Rembrandt am Unverstand seiner Zeit. Er nagte zeitlebens am Hungertuch und starb im Armenhaus. Ähnlich erging es seinem Freunde Meindert



360. Der Kanonenschuß, von Willem van der Velde d. J. Amsterdam, Rijksmuseum.



361. Das Stilleben mit dem Vogelnest, von Davidsz de Heem. Dresden.

Hobbema († 1709), der besonders Mühlen und Höfe unter Bäumen, auch einige scharfe, hochgerühmte Naturausschnitte (Abb. 356) hinterlassen hat. Der Geschmack hatte sich längst von der innigen Heimatkunst abgewandt. Man liebte wilde norwegische Szenen, wie sie Allart v. Everdingen modisch gemacht hatte, oder römische Ansichten.

c) Die Figurenlandschaft ist das Feld Philips Wouwerman (1619—68). Er war ein Liebling des Glücks und der Zeit. Reich, fleißig wie wenige, ein Dichter und Erzähler von leichter Schaffenslust, hat er in seinem kurzen Leben wohl gegen 1000 Bildchen gemalt, zuerst Erinnerungen aus dem großen Kriege, Reiterschlachten, Scharmützel, Belagerungen, Räuber- und Lagerleben, dann vornehme Jagden in allen Augenblicken der Entwicklung, Reisezüge, Rast vor der Schenke oder Schmiede (Abb. 357), räuberische Überfälle, Erntebilder, Pferdemärkte und Reiterspiele. Kurz, es ist bei ihm immer viel zu sehen, auch farbig, und die kräftigste Note im Bild macht sein berühmter Grau- oder Rotschimmel. Ebenbürtig steht ihm der größte Tiermaler, Paul Potter (1625—54) zur Seite. Bei ihm sehen wir das schwere holländische Vieh behaglich grasen, lagern oder wiederkäuen, von hellem Licht übergossen, das auf dem speckigen Fell spiegelt, scharf und wahr zum Greifen (Abb. 358). Ein anderes Sondergebiet pflegte Melchior d'Hondecoeter († 1695), das Geflügel, Hühnerhöfe, Ententeiche, besonders Pfauen und Hähne in unübertroffener Feinmalerei (Abb. 359). Sein Vetter Jan Weenix ist nicht minder trefflich in totem Wild, Rehen und Hasen.

d) War nun das Stoffgebiet Hollands erschöpft? Keineswegs. Es gibt noch zahlreiche Künstler, welche Bauten innen und außen, die nüchternen, weißgetünchten, reformierten Kirchen, die Straßen, Plätze und roten Backsteinhäuser mit peinlicher Sauberkeit, andere, welche die See oder vielmehr die



362. Liebesunterricht, von Antoine Watteau.

Schiffe mit der Sachkenntnis eines Matrosen (Abb. 360), andere, welche eine vergessene, unscheinbare Kleinwelt malten, das Stilleben. Für Feinschmecker wie die Holländer waren, hatten zunächst die Tafelfreuden einen großen Reiz, der Tisch des Reichen mit Wildpret, Geflügel, Hummern, Austern, silbernen Gefäßen und geschliffenen Gläsern, und der Tisch des Armen mit Käse, Bier und einer Pfeife Tabak. Die Gelehrten liebten schweinslederne Bücher, wissenschaftliche Geräte und Totenschädel. Und endlich nehmen im Lande der Blumenzucht, der Tulpenliebhaber die Frucht- und Blumenstücke (Abb. 361) einen breiten Raum ein. Hunderte von Malern haben ihr Leben lang solchen Kleinkram gemalt, mit einer Hingabe und einer Feinheit im einzelnen, daß man die Lupe brauchen muß, um ihnen gerecht zu werden.

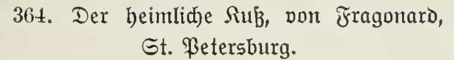
## 6. Französische Malerei des 18. Jahrhunderts.

Frankreich mußte lange auf das Stichwort warten, um mit seiner eigenen selbstempfundenen Malerei auf die Weltbühne zu treten. Unter Ludwig XIV. war alle Stimmung steif, majestätisch, zuletzt trübselig und bigott gewesen. Nach seinem Tode (1715) bricht die verhaltene Lebenslust um so ungestümer hervor, nicht offen, laut und leidenschaftlich, sondern zierlich, tändelnd, gepudert und verlogen. Man glaubt ein ganz neues Geschlecht zu sehen, die Männer alle süßlich, tänzelnd, lächelnd, weibisch angetan, die Frauen ewig jung, rosig, anmutig im Gehen, Stehen, Sitzen und Liegen, schlank wie Rehe und gaukelnd wie Schmetterlinge. Und zwischen beiden das alte Liebesspiel, aber gedämpft und verkleidet, ländlich, schäferlich, komödienhaft. Selbst die Natur wird süß. Die Wälder atmen Liebe, die Felder klingen von Musik, in Hainen und Rosengebüschen tönt die Gitarre, die silberne Luft ist von Wohlgerüchen geschwängert. Die Farben werden süß, auf Hellgelb, Rosa und Violett gestimmt. Und der Schneider macht so göttliche Schäferkleidchen daraus, die ebensoviel zeigen und verhüllen, um die schlaffsten Begierden zu reizen. Der Zauberer, welcher den



363. Schäferszene, von François Boucher. Paris.




364. Der heimliche Kuß, von Fragonard, St. Petersburg.


365. Das Milchmädchen, von Greuze. Paris.

Ton und die Formeln des Rokokos in der Malerei fand, war Antoine Watteau (1684—1721), ein flämischer Halbfranzose, der arm und ungebildet nach Paris kam, menschenscheu, brustkrank und mit einer großen Sehnsucht im Herzen ein Märchenland malte, das er selbst nie betreten hat, der liebenswürdigste und keckste Lügner der Welt. Mit seinen ländlichen Festen, seinen Huldigungen, Hirtenspielen, seinen Tänzen, Konzerten, Unterhaltungen und verliebten Spaziergängen (Abb. 362) traf er genau das Herz der feinen Gesellschaft in ihrer süßlichen Natursucht, in ihrer müden Lüsternheit, in ihrer gekünstelten, leeren, schwermütigen Lustigkeit. Der Erbe seines Geistes und Ruhmes war François Boucher (1703—70), ein echter Pariser und Tausendkünstler am Kunsthof der Pompadour, der eigens für diese Frau geboren schien und das lebte, was er malte. Sein eigenstes Gebiet waren die nackten Mythologien, die Verführungen und Entführungen, das holde Reich der Liebesgöttin, die bei ihm als zierliche Dirne erscheint mit ganz neuen Verführungskünsten (Abb. 363). Der frechste Kopf des Jahrhunderts ist jedoch Fragonard. Er wußte der ermatteten Lüsternheit einen neuen Stachel zu geben durch Darstellung der verbotenen, der geraubten, der belauschten Genüsse (Abb. 364). Die Sünde ist entkräftet und erschöpft, sie labt sich nur noch am Kitzel des Blickes. Und zuletzt wurde das geile Frankreich sogar tugendhaft. Rousseau hatte sein Evangelium der reinen Natur verkündigt. Diderot wetterte gegen die Leichtfertigkeit und innere Fäulnis der Zeit. Jetzt entdeckte man die Tugend des Landlebens, des Bauern, der Ehe, der Häuslichkeit und Mutterschaft. Und Jean Baptiste Greuze (1725—1805) wurde der Maler dieser rührseligen Schwärmereien; seine Kunst hat nur einen heimlichen Fehler, die innere Liederlichkeit Fragonards. Die „Unschuld" unter dem Bilde ganz junger Landmädchen, die in einigen Jahren todsicher dem Laster entgegenreifen (Abb. 365), das ist widerlich und abstoßend. Das große Strafgericht von 1789 machte diesen geschminkten Lügen ein Ende — um andere auf den Thron zu heben.

### 7. Die Nachzügler.

Die Nachzügler des sterbenden Rokokos sind wie die letzten Wasserschößlinge eines überständigen Baumes. Etwas schulmäßige Triebkraft offenbart sich nur in England, das bisher den Überschuß des Festlandes aufgezehrt hatte und durch den Geschmack reicher Sammler mit den Proben alles Besten versorgt war. Da erhob sich zuerst ein wunderlicher Kauz, William Hogarth, der in lehrhaften Bilderreihen (die Heirat nach der Mode, das Leben des Verschwenders usw.) die Malerei als polternde Sittenpredigt übte, weit über Verdienst durch die tüftelnden Auslegungen unseres Lichtenberg berühmt. Ernster sind die Bildnismaler Gainsborough, Reynolds, Lawrence zu nehmen, die das geleckte und sinnliche Rokoko ins Englische, Anständige, innerlich Vornehme zu übersetzen verstanden. Ihr großes Verdienst ist die Rettung der Frau, der edlen Frau, die bei ihnen nicht nur Fleisch und Kleider, sondern auch Gemüt und Seele hat (Abb. 366, 367).

In Deutschland darf man die großen, faustfertigen Freskanten nicht vergessen, die all die neuen Kirchen und Paläste (S. 243) mit riesigen Wand- und Deckengemälden schmückten und nebenbei noch Hunderte von Altarwerken schufen, Joh. Fr. Rottmair, Peter Strudl, Paul Troger, den Kremser-Schmidt, Anton Maulpertsch in Österreich, die beiden Asam, die Feichtmair, Joh. Bapt. Zimmermann in Bayern, durchaus Nachahmer der Italiener. Der letzte der venezianischen Großmaler, Tiepolo († 1770), ein Mensch von geradezu fabelhafter Fruchtbarkeit und Erfindungslust, hatte dem Fresko, vor allem dem Kirchenbilde den zeitgemäßen Stich ins Anmutige und Süßliche gegeben, der dem empfindsamen Rokoko entsprach, und um 1750 malte er im Schloß zu Würzburg die Festsäle aus, die noch heute entzücken und damals viel nachgeahmt wurden. Aber sonst ist Deutschland arm und leer. Soll man den „braven" Daniel Chodowiecki nennen, der das nüchterne Berlin Friedrichs d. Gr. und die dichterischen Gestalten unserer Frühklassiker (Abb. 368) unglaublich nüchtern und steif in kleinen Kupfern stach? Oder Anton Graff in Dresden (Abb. 369), der ebenso nüchterne Bildnisse von Zeitgenossen



366. Bildnis der Mrs. Siddons, von Thomas Gainsborough. London, National Gallery.



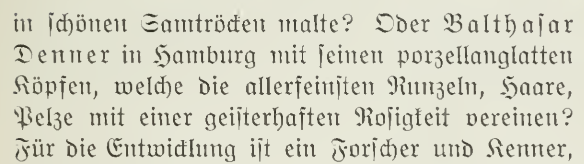
367. Die Grazien, von Sir Joshua Reynolds. London, National Gallery.



368. Lottens Zimmer, von D. Chodowiecki.



369. Anton Graff, Selbstbildnis. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.



in schönen Samtröcken malte? Oder Balthasar Denner in Hamburg mit seinen porzellanglatten Köpfen, welche die allerfeinsten Runzeln, Haare, Pelze mit einer geisterhaften Rosigkeit vereinen? Für die Entwicklung ist ein Forscher und Kenner, Joh. Winkelmann († 1768), bedeutender. Er fand als erster wieder den Weg zum Verständnis der griechischen Bildnerei und pries sie eindringlich und überzeugend als Muster an, um aus der Unnatur des Rokoko herauszukommen. Die Früchte sehen wir an Bildnern wie Antonio Canova († 1822), der, seinerzeit als Halbgott gefeiert, der Antike nahekam, eben bis auf den fatalen süßlichen Beigeschmack des Rokoko; oder an dem Dänen Bertel Thorwaldsen († 1844), der marmorklar, gefällig, mit einer entsetzlichen Öde und Gedankenleere den großen Phidias zu erneuern suchte (Alexanderzug von 36 m Länge in zwei Monaten entworfen) und zu aller Welt Entzücken auch Christus und die Apostel in diesem verzuckerten Stil verarbeitete. Wir sehen sie noch trauriger an Malern, denen die neue Lehre den Kopf arg verdrehte. Der Dresdner Anton Raphael Mengs († 1779), von seinem Vater zum frühreifen Wunderkind gedrillt, dann in Italien an den Carracci und Raffael gebildet, verfiel durch Winkelmann in eine gipsmäßige Steifheit und Kälte, die den Zeitgenossen als Vollendung der Kunst erschien, heute nur Frösteln oder Gähnen erregt (Abb. 370). Die schöne Angelica Kauffmann († 1817), vollends ein Überwunder an Frühreife und weiblicher Kraft, die lieblichste Blüte des schöngeistigen Roms, hat sich ein besseres Andenken nur dadurch bewahrt, daß sie neben den schwächlichsten antiken Geschichten noch empfindsame, mädchenhaft zarte Bildnisse von Frauen, von sich selbst (Abb. 371) schuf, deren Reiz eben verfeinertes Rokoko ist. Winkelmanns Ziel am allernächsten kam schließlich Asmus Carstens († 1798), der mit einer verzehrenden Leidenschaft die griechische Linienschönheit, den großen Muskel- und Gebärdenstil suchte, so einseitig, daß er der Farbe dabei nicht mehr bedurfte. Fruchtbar für die Zukunft erwies sich unter allen nur der Spanier Goya († 1828). Inmitten all der schwächlichen und gelehrten Nachahmerei bewahrte er sich einen rauhen, oft frechen und schonungslosen Natursinn. Das Spanien seiner Zeit in allen Höhen



370. Amor, von A. R. Mengs. Dresden.



371. Vestalin, von Angelika Kauffmann. Dresden.

und Tiefen, in allen Freuden und Schrecken, den trostlosen Hof, die vornehme Tändelei, Jahrmärkte (Abb. 372) und Stierkämpfe, schöne Frauen, Tänzerinnen, Schmuggler, Mönche, Hexen und Irrsinnige, zuletzt die Greuel und Grausamkeiten des Krieges (1808) und die neuen Glaubensgerichte (seit 1815), alles malte er mit kecken Ungestüm, mit beißendem Spott, bald flüchtig andeutend, bald altmeisterlich fein. Denn auch in den Kunstmitteln, im Farbensinn ist er umfassend. Was Tiepolo, Velazquez und Rembrandt konnten, das kann er auch. Ja, er geht oft weit über seine Vorbilder hinaus in das modernste Gebiet der Augenblicks- und Eindrucksmalerei. Wie Rembrandt hat er sein Bestes auch in Stichen geleistet, die er zu Folgen vereinigte. Mit ganz höllischer Fratzenhaftigkeit schildert er in den Caprichos (1798) die Dummheit und Bosheit aller Stände, in den desastros de la guerra die Kriegsgreuel, in der Tauromaquia die entsittlichende Blutspielerei der Stierkämpfe. So führt er die alte Kunst siegreich ins neue Jahrhundert, der „letzte der alten und der erste der modernen Meister".



372. Der Maibaum, von Fr. de Goya.



373. Das alte Museum in Berlin, erbaut von Schinkel 1824—28.

## Dreizehntes Kapitel.

# Das 19. Jahrhundert.

Mit einer nie dagewesenen Geschmacksverwirrung und Verarmung trat die Kunst in das neue Jahrhundert. Die Fäden der Überlieferung, der schulmäßigen Fortbildung waren abgerissen. In den schweren Kriegsjahren, in der ersten ärmlichen Erholungszeit danach ging fast in allen Künsten auch die handwerkliche Tüchtigkeit und Erfahrung verloren. Schwer und sinnverwirrend lastete das „klassische" Evangelium auf allen Gemütern. Was Schiller und Goethe gelang, Natur und Leben in klassischer Form darzustellen, konnte das der Baukunst, der Bildnerei gelingen? Aber genau bei der Jahrhundertwende meldete sich ein anderer Bewerber, die Romantik. Das Mittelalter, die Gotik, Ritter, Sänger und Heilige erwachten aus tiefem Schlummer. Der germanische Geist ward rebellisch gegen die ewige unfruchtbare Verwelschung; Stil wurde gegen Stil, Nachahmung gegen Nachahmung ausgespielt. Neue Brandfackeln warfen die französischen Maler mit ihren Entdeckungen in den Streit der Meinungen. Es ist bis zur Gegenwart ein Kampfgewoge der Richtungen, Schulen und Spaltungen. Überall sehen wir hübsche Talente, nirgends einen großen bezwingenden Geist. „Das Jahrhundert der Wirrungen" wird man einst die Gärungszeit nennen. Wenigstens in der Bau- und Wohnungskunst glauben wir nunmehr gesundes, festes Neuland erobert zu haben.

* * *



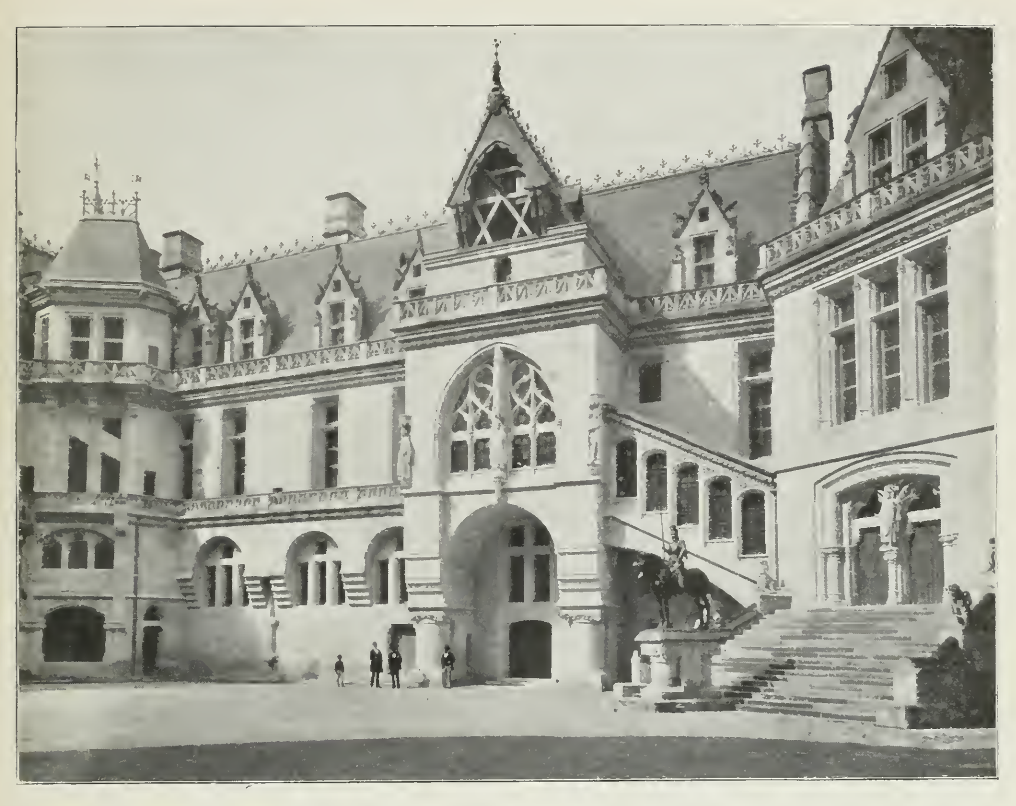
374. Die Bavaria in München, von Klenze und Schwanthaler.

# I. Die Baukunst.

## 1. Der Klassizismus.

In der Baukunst ist der Zug des Klassizismus zunächst allmächtig. Ihm verfiel ein so großer und echter Künstler wie Karl Friedrich Schinkel († 1841) in Berlin, der in seiner Jugend ein schwärmerischer Romantiker gewesen war und im Angesicht Roms noch von gotischen Domen träumte. In der gelehrten Berliner Luft bekehrte er sich zur attischen Reinheit, der er sogar „Unschuld und Sittenfeinheit" zuschrieb. Immerhin machen seine Hauptwerke, die neue Wache, das Schauspielhaus, das „alte Museum" (Abb. 373), die Nikolaikirche in Potsdam, noch heute den besten Eindruck. Als er später den märkischen Backstein (Bauakademie) und selbst die Gotik (Werdersche Kirche) versuchte, waren die dichterischen Jugendträume durch einen nüchternen Hauch von Regeln und Ebenmaß erstickt. Vollends seine amtlich empfohlenen Musterpläne für Landkirchen, die in preußischem Gehorsam wirklich hundertfach von gedankenlosen Handwerkern ausgeführt wurden, sind das Ödeste und Unkirchlichste, was man sich denken kann. Unter seinen Schülern Persius, Strack, Stüler, die nun z. T. die künstlerischen Pläne Friedrich Wilhelms IV. auszuführen hatten, bildete sich ein trockener „Geheimratsstil" aus, der sich in die Formel faßte: Alle Staatsbauten attisch, alle Kirchen deutsch-gotisch, Schlösser und Burgen (wie z. B. Babelsberg) englisch-gotisch. Zaghaft ließ man später auch die italienische und zuweilen die französische Renaissance gelten, wobei die Zierglieder ohne Scham häufig in Gips und Stuck ausgeführt wurden, sehr gebildet und sehr billig.

Was in Preußen ein Künstler einführte, schuf in Bayern ein Dilettant, König Ludwig I. Sein Herz gehörte mit voller Überzeugung Italien und Griechenland, aber das Neumünchen, welches er um die enge Altstadt legte, sollte doch zugleich ein Schaukasten aller Baustile werden. Daß er sich in der Abmessung der Straßen und Plätze gründlich übernahm, darf man ihm nicht



375. Hof im Schlosse Pierrefonds, von Viollet-le-Duc.

zu schwer anrechnen. Denn die Kunst des Städtebaues war noch nicht wieder entdeckt. Wunderlicher und fremdartiger für den „teutschesten" der Fürsten stehen doch die Herzenskinder des Königs mit ihren hohen Fremdnamen in der fröhlichen Bierstadt, die Glyptothek, die beiden Pinakotheken, die Propyläen, die Bavaria (Abb. 374). Die fröstelnden attischen Waisenkinder darunter brachte Leo v. Klenze († 1864) zur Welt, der nach des Königs Wünschen auch die Ruhmeshalle der Deutschen, die Walhalla bei Regensburg als dorischen Tempel schuf. Den Widerspruch des Gedankens und der Form hat damals kein Mensch empfunden. Für die übrigen Kostproben der Kunstgeschichte stand dem baufreudigen König F. H. Gärtner († 1847) zur Verfügung, ein biegsames, fingerfertiges, seichtes Talent. Sein Werk ist die Ludwigsstraße: Vorn die Feldherrnhalle (ohne Inhalt), eine gedankenlose Kopie der Loggia dei Lanzi in Florenz, hinten das Siegestor, eine Wiederholung des Konstantinsbogens, in der Mitte einerseits die romanisch gedachte Ludwigskirche, die florentinische Bibliothek, andererseits die romanisierende Universität und sonst breite Hauskästen ohne einen Hauch jener köstlichen altdeutschen Straßenbilder. Es ist trostlos. Aber noch übler gelang seinem Nachfolger Maximilian der Versuch, einen neuen Stil mit Hilfe von Stilmischung in der Maximiliansstraße zu schaffen. Romanisches, Gotisches und Renaissance in einen formlosen Salat



376. Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, erbaut von F. A. Schwechten 1891—95.

gemengt, das war doch zu stark. Wenn trotzdem München die besondere Kunststadt geworden ist, so verdankt sie das den unvergänglichen Eindrücken der älteren Bauten und den großartigen Sammlungen.

## 2. Die Neugotik.

Die Neugotik bildete sich zunächst an den zahlreichen Wiederherstellungsarbeiten alter verfallener oder unvollendeter Kirchen. In Frankreich sammelte sich eine Schule um den gelehrten Viollet-le-Duc, der in Paris Nr. Dame und die Ste. Chapelle, auch einige gotische Schlösser (Abb. 375) erneuerte; in Deutschland wurde der Ausbau des Kölner Doms unter Zwirner und Voigtel die vorzüglichste Schule der Neugotiker, unter denen der bedeutendste Friedrich Schmidt die Gotik auch wieder ins bürgerliche Bauwesen einführte (Rathaus in Wien). In Nürnberg und Umgegend wirkte Heideloff nicht glücklich als Wiederhersteller, mit viel gründlicherer Bildung dann Essenwein. In Hannover hat W. v. Hase die tüchtigsten der neueren Kirchenbaumeister herangezogen und in tieferes Verständnis der Gotik eingeführt. Denn in dem Zeitraum von 1850—90 mußte man die übelsten Erfahrungen machen. Die Zusätze, Erneuerungen und Neubauten erwiesen sich meist entsetzlich nüchtern. Am beklagenswertesten waren die „Reinigungen" und „Freilegungen", wonach man innen und außen alles entfernte, oft Meisterwerke der Renaissance und des Barocks, was nicht zum „Stil" des Denkmals paßte. Ferner erwiesen sich alle Versuche, die Gotik „weiterzubilden", als ungangbar und geschmacklos. Vielmehr mußte man von Jahrzehnt zu Jahrzehnt einen immer innigeren Anschluß an die alten Muster und die treueste Nachahmung ihrer Formen lernen, um nicht der Unkenntnis geziehen zu werden. Endlich erwachte nur sehr langsam die Empfindung für die feinen Gradstufen, für die landschaftlichen und örtlichen Eigenheiten der alten Kunst. Die „Neugotiker" scheuten sich z. B. nicht, die reicheren Formen einer Kathedrale auf kleine Dorfkirchen zu übertragen, wo sie eine überflüssige Spielerei bilden, oder den Schulsack ihrer Bildung und Studienreisen in ferne Lande zu verpflanzen, florentinische Gotik nach Thüringen oder norddeutsche Backsteinkunst nach dem Süden zu versetzen. Aber trotz all dieser Entgleisungen und



377. Das alte Hoftheater in Dresden, von Gottfried Semper.

heftiger Angriffe hat sich die Neugotik als Kirchenkunst siegreich behauptet. Ihre Stimmungsreize im Innern, ihre freien Gruppierungsmöglichkeiten im Äußeren (Abb. 375) sind eben für deutsches Empfinden zu gewaltig und verfehlen in der Hand eines geschickten Meisters ihre Wirkung niemals. Selbst der romanische Stil ist mit Glück für Kirchen und Paläste (Kaiserpfalz in Posen von Schwechten) erneuert worden.

### 3. Die Neurenaissance.

Die Neurenaissance verdankt ihren Aufschwung besonders dem geistreichen Gottfried Semper (1803—79), der mit freier Beherrschung ihrer Formen in Dresden (Museum und Theater) (Abb. 377), in Zürich und Wien arbeitete. Wien bot in den gewaltigen, neuangelegten Ringstraßen ein besonders günstiges Feld. Und glücklicherweise fanden sich hier neben dem Gotiker F. Schmidt noch Künstler sehr verschiedener Richtung, Ferstel, Hansen, Hasenauer zusammen, welche die großen öffentlichen Bauten (Hofburgflügel, beide Hofmuseen und -theater, Universität, Reichsrat) zu dem schönsten neueren Stadtbilde vereinigten. Von Semper ging auch die Frankfurter Schule aus, welcher hervorragende Künstler der Gegenwart ihre Bildung verdanken, Paul Wallot, der Schöpfer des Reichstagspalastes in Berlin (Abb. 378), Friedrich Thiersch und Gabriel Seidl in München. Neben den großen Formen der italienischen Renaissance fand man auch wieder Geschmack an den kleineren, zierlicheren der deutschen, wofür z. B. das neue Leipziger Rathaus von Hugo Licht ein ausgezeichnetes Beispiel bietet. Schließlich ward selbst das Barock und Rokoko wieder schmackhaft und damit der Kreis der Nachahmungskunst geschlossen. Heute gilt es für selbstverständlich, daß jeder gebildete Baumeister alle Stile vom dorischen bis zum Biedermeier beherrscht. Und so finden wir auch in unseren Großstädten an den öffentlichen Bauten, Bahnhöfen, Theatern, Schulen, Markthallen,

Bierpalästen, Kauf- und Gasthäusern ein buntes Durcheinander von Stilblüten aller Zeiten und Länder, das sich in den Villenvierteln und Kolonien womöglich noch steigert, weil hier das Fremde, Ausländische, das Schweizerhaus, die italienische, englische Villa usw. noch freieren Zugang fanden. Ist dies immerhin meist noch Künstlerarbeit, so ist das Bürgerhaus des 19. Jahrhunderts ganz schlimm gefahren. Das riesenhafte Wachstum der Städte, wo oft in Jahrzehnten ganz neue Straßen, neue Stadtteile entstanden, fiel mit der ersten Begeisterung für die Neurenaissance zusammen. Die trostlosesten Mietskasernen, die im Innern keine Spur von Wohnlichkeit, Bequemlichkeit und Raumsinn haben, mußten natürlich eine aufgedonnerte Fassade des italienischen Palaststils mit all den aufgeklebten Ziermitteln von Simsen, Friesen, Fensterrahmungen, Balkonen, Erkern, Giebeln erhalten. Und wir müssen uns heute mit Trauer gestehen, daß unsere Stadt- und Straßenbilder heillos verwelscht und verblödet sind.

## 4. Die moderne Neugeburt.

Die Erneuerung der bürgerlichen Baukunst ging von England aus. Das englische Einfamilienhaus (my house is my castle) hatte, zumal auf dem Lande, immer die höchsten, inneren Tugenden, „Wohnlichkeit und Bequemlichkeit“, bewahrt. Unter dem Eindruck des bahnbrechenden Kunstpredigers John Ruskin († 1900) warfen die Architekten, voran Norman Shaw, den ganzen hochgelehrten Stilplunder über Bord und suchten ihre Vorbilder wieder bei den guten alten Landhäusern (cottages) mit ihren schlichten Fachwerk- und Backsteinmauern, ihren hohen Dächern und Essen, deren Reiz in den allereinfachsten Mitteln guter Verhältnisse, hübscher Gruppierung und farbiger Gegensätze liegt. Diese Bewegung sprang Mitte der neunziger Jahre nach Deutschland über und verband sich hier mit der erwachenden Liebe für Heimatkunst und Denkmalpflege, mit der Erneuerung des Kunstgewerbes und der Ausstattung. Der Wiener Otto Wagner zeigte zuerst, daß man die lieblichsten Häuser ohne allen und jeden Stilprunk bauen kann. Sein leider früh verstorbener Schüler Joseph Olbrich († 1908) fand durch die verständnisvolle Gunst des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen in Darmstadt einen fruchtbaren Wirkungskreis. Die jüngeren Münchner und Dresdner Architekten folgten nach. Heute sieht ein Landhaus, eine Villenkolonie schon ganz anders aus als vor zehn Jahren, einfach, natürlich, schlicht und wahr. Ein schwerer Kampf steht naturgemäß mit dem „Baublock“ der vorstädtischen Zinshäuser bevor; aber ein Blick in die Zeitschrift „Der Städtebau“ überzeugt uns, daß auch im Fabrikviertel, ja selbst im Kasernenbau die Herrschaft der Reißschiene, der öden Geradlinigkeit, des Stuck- und Blechstiles gebrochen ist, und daß man einer neu gegründeten Vorstadt alle Reize der alten deutschen Stadt in künstlerischer Nachschöpfung zu geben versteht. Auch für den städtischen Großbau sind die Aussichten einer baldigen Wendung gestiegen, worauf schon immer dringender die neuen Baumittel, Beton und Eisen dringen. Den neuen, materialgemäßen Stil für das Warenhaus hat schon Alfred Messel († 1909) gefunden, indem er die gotischen Baugedanken für die modernsten Zwecke umbildete (Haus



378. Das Reichstagsgebäude in Berlin, von Wallot.

379. Das Märkische Museum in Berlin, von L. Hoffmann.

Wertheim in Berlin). Und als echter Heimatkünstler hat Ludwig Hoffmann die märkische Backsteinkunst für Berlin wieder achtbar gemacht (Abb. 379). Es ist also starke Hoffnung, daß nach den vier Jahrhunderten der Verwelschung und Nachahmung eine neudeutsche, gesunde, volkstümliche Baukunst erblüht.

## II. Die Bildnerei.

### 1. Klassizisten.

Wenn die deutsche Bildnerei dem Klassizismus nicht ganz so bedingungslos verfiel wie die Baukunst, so verdankt sie dies dem alten Schadow in Berlin († 1850), der sich noch etwas zopfige Zierlichkeit gerettet hatte und damit einen kräftigen Natursinn verband. Diesen und sein preußisches Stammesgefühl verteidigte er 1801 keck und schlagfertig sogar gegen das große Kunstorakel in Weimar, Goethe. Seine Werke sprechen heute lebendiger als je zum Herzen, das Grabmal des jungen „Grafen von der Mark", der so friedlich im Todesschlummer liegt, die Denkmale des alten Dessauer und des kleinen, häßlichen Zieten in seiner knappen Husarenuniform (Abb. 380), das liebliche Doppelbild der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester, die Viktoria auf dem Brandenburger Tor, die sogar Napoleon gefiel, und andere, kleinere Sachen, deren Wert bei der Jahrhundertausstellung 1906 wieder ins helle Licht trat. In seinem Alter sah er sich kaltgestellt durch die Herrschaft der reinen, d. h. griechischen Schönheit, wie sie sich etwa auf der Berliner Schloßbrücke in den Gruppen „Lebenslauf eines Kriegers" offenbart. Der preußische Landwehrmann, nackt wie ein borghesischer Fechter und von antiken Göttinnen geleitet, in dieser Maskerade feierten damals die Drake und Genossen das Andenken der Freiheitskriege. Einen gesunden Mittelweg behauptete doch der begabteste der Schadowschüler, Christian Rauch (1777 bis 1857). Seiner Gönnerin, der Königin Luise, schuf er jenes herr-




380. Denkmal Zietens in Berlin, von G. Schadow, aufgestellt 1794.



381. Sockelfiguren vom Denkmal Friedrichs des Großen in Berlin, von Rauch.

liche Marmorgrab im Mausoleum zu Charlottenburg, das den Gatten (1813) und den Sohn (1870) vor dem Auszug in ihre weltgeschichtlichen Kämpfe stärkte und mit Recht als ein Volksheiligtum gilt. Und in einer langen, durch allerhand Einflüsterungen gestörten Arbeitszeit gelang ihm das Denkmal des alten Fritz unter den Linden so gut, als es damals überhaupt möglich war. Der große König, seine Generale und der Inhalt seines Zeitalters sind eben das „preußische Sparta", das damals in aller Munde war (Abb. 381). Der wahre Erbe Schadows, Adolf Menzel, sah dieselbe Welt freilich mit ganz anderen Augen. Rauch war unter dem Druck der Zeit doch zum Halbgriechen geworden; Zeugnisse dafür sind seine Bildnisse sowohl wie die zahlreichen süßlichen Siegesgöttinnen. Um so dankbarer ist das volle Deutschtum seines Schülers Ernst Rietschel (1804—61) zu würdigen, dem es wirklich gelang, die Geisteshelden unseres Volkes in ganzer Seelengröße zu erfassen. Man denke an den kraftvollen Lessing in Braunschweig (Abb. 382), an das Doppelstandbild der beiden Dichterfürsten in Weimar, an das Reformationsdenkmal „Eine feste Burg" in Worms, das der echte bibel- und glaubensstarke Luther so geistesmächtig beherrscht. Das ist doch eine andere Kunst als die marklose Süßigkeit Thorwaldsens. — Die Münchner Plastik des Ludwigschen Zeitalters vertritt L. Schwanthaler (1802—48). Was irgend zum Schmuck der großen Bauten nötig war, Giebelfelder, Viergespanne, Riesenfiguren, Friese, Bildnisstatuen usw., das lieferte er mit unglaublicher Schnellfertigkeit, fabrikmäßig, seicht und kalt, heute kaum noch zu ertragen.



382. Lessingdenkmal in Braunschweig, von E. Rietschel.

## 2. Übergänge.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bekam die Plastik neue Nahrung durch die beginnende Denkmalswut. Zuerst wurde die ältere deutsche Geschichte aufgearbeitet. Jede Stadt besann sich auf ihre großen Söhne. Die Dichter, Gelehrten, Erfinder, Kirchen- und Schulmänner erstiegen zu jedermanns Freude ihre hohen Postamente. Seit 1866 kamen dann die neuen Kriegshelden hinzu, der alte Kaiser und seine Recken. Ein Komitee sammelte die Gelder, schrieb Wettbewerbe aus und wählte naturgemäß die Entwürfe, welche dem schlichten Bürgersinn keinen Anstoß gaben. Allmählich ward so ein Musterbeispiel mit allegorischen Weibern und erzählenden Reliefs gültig, und die Frucht fiel meist der glatten Mittelmäßigkeit zu. Strebsame, neuschaffende Bildner hatten die größte Not, sich durchzusetzen. Dies gilt besonders von dem Münchner R. Maison († 1904), der sich aus der klassischen Flachheit zu einem starken, bewegten Natursinn durchgerungen hatte, bei Wettbewerben aber regelmäßig durchfiel, bis er 1899 mit dem Teichmann-Brunnen in Bremen und mit dem Kaiser-Friedrich-Denkmal in Berlin zur Anerkennung kam. Ähnlich ging es Reinhold Begas (geb. 1831) in Berlin, der in Rom zu aller Welt Entsetzen sich wieder für den kraftstrotzenden Bernini begeisterte und in diesem — sehr gemäßigten — Barockstil 1863 das damals vielgelästerte, heute bewunderte Schiller-Denkmal vor dem Schauspielhause in Berlin begann. Anderer naturkräftiger Werke, wie seiner lebensvollen Menzelbüste, nicht zu gedenken, fand er erst



383. Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin, von Begas.



384. Freitreppe der Brühlschen Terrasse, von Thormeyer 1812, mit den Gruppen der vier Tageszeiten von Johannes Schilling 1864—1871. (Lichtdruck von Rud. Brauneis, Dresden.)

1888 Gelegenheit, in dem echt barocken Schloßbrunnen seine Seele zu offenbaren. Daß er sich aus Rücksicht auf die Umgebung dazu herbeiließ, das Nationaldenkmal (Abb. 383) des schlichten, alten Kaisers auf der Schloßfreiheit auch in überladen barocker Aufmachung zu liefern, wird man ihm nie ganz verzeihen. Und völlig mißlungen ist sein Bismarck vor dem Reichstagsgebäude. Diese Aufgaben kamen für den altersschwachen Künstler zu spät. Begas war zugleich ein glänzender Lehrer, und nachdem ihm einmal die öffentliche und kaiserliche Gunst strahlte, vermochte er seinen Schülern, den Uphues, Brütt, Magnussen usw. Brot und Aufträge zu verschaffen. Die Sammelstätte dieser Talente ist die von Wilhelm II. geschaffene hohenzollernsche Ahnengalerie in der Siegesallee, viel besser als ihr geschmähter Ruf, viel besser als Hunderte von ähnlichen alten Parkbildern oder neuere Leckereien, wie sie etwa Fr. Schaper, R. Siemering oder G. Eberlein für den allgemeinen Beifall zubereiteten. Sehen wir doch, daß auch in Dresden die Schule Rietschels mit Ernst Hähnel und Johannes Schilling wieder ganz zahm und niedlich wurde (Abb. 384). Schilling fiel eine der herrlichsten Aufgaben, die Germania auf dem Niederwald, zu. So mächtig immerhin die Wirkung des Gedankens und des Ortes ist, so schwächlich empfinden wir heute die Ausführung. Diese Germania ist nichts weiter als eine riesenhaft vergrößerte Biskuitfigur. Daß sich eine Denkmalskunst großen Stils nicht aus dem Boden stampfen läßt, mußte auch Wien erfahren, wo die Anknüpfung an das Barock näher lag als sonstwo. Kaspar Zumbusch kam mit dem Denkmal Maria Theresias, die wie eine üppige Madonna über ihren Feldherrn und Gelehrten thront, noch nicht dem Rauchschen Friedrichs-Denkmal gleich. Glücklicher fand sich Viktor Tilgner in die Altwiener Stimmung (Mozart-Denkmal) und selbst in die rauhere Gegenwart (Wörndl-Denkmal) in Steyr mit urwüchsigen Fabrikarbeitern am Sockel). Und ein wirklich modernes, lebensprühendes Barock schuf R. Weyr (Abb. 385).

* * *



385. Bacchusfries vom Wiener Burgtheater. Von R. Weyr. Teilstück.

### 3. Neue Ziele.

Die Wege zu neuen Zielen auch für die Plastik wurden von verschiedenen Seiten gebahnt. Nennen wir Hildebrand und Rodin, Klinger und Meunier, so haben wir die äußersten Gegensätze der gärenden Gegenwart. Gemeinsam ist ihnen die scharfe Abwendung von altmeisterlicher Nachahmung ebenso, wie von platten und plumpen Naturabdrücken. Denn in welche Verwilderung die Bildnerei durch geistlose Abschrift der Natur geführt wird, zeigt der fürchterliche „Verismus" der neueren Italiener, namentlich in kraß wirklichen Grabmälern (Mailand, Genua). Nein, eigenes Sehen, Erleben und Gestalten machen erst das Kunstwerk, „die Natur, gesehen durch ein Temperament", wie Zola sagt. Neidlos müssen wir gestehen, daß der große Franzose Auguste Rodin (geb. 1840) in seiner Art das Ziel erreicht, der Plastik ganz neue Gebiete erschlossen hat. Wie die impressionistischen Maler geht er darauf aus, den flüchtigsten Bewegungs- oder Gesichtsausdruck zu haschen, einen Gedankenblitz, der als Offenbarung des innersten Wesens über die Mienen huscht. Das gibt seinen Bildnissen ein unerhörtes Leben. Wie jene liebt er es, die Arbeit da abzubrechen, wo das Auge des Beschauers sie selbsttätig ergänzen und vollenden kann. Wir sehen, wie das blühende Leben sich aus dem kalten und toten Marmor löst, wie unter des Künstlers Hand ein Leib sich rundet, von warmem Blut durchpulst, von Sehnsucht und Sinnenlust ergriffen, als Lebendiges vom Licht umkost wird. Und so uranfänglich wie am ersten Tag sind auch die Regungen seiner Menschen, Aufwachen, Lieben, Umarmen in traumhafter Unschuld (Abb. 386). Selbst das Denken ist bei ihnen eine Art körperlicher Anstrengung. Kleinen Geistern ist Rodin ganz gefährlich geworden. Die meisten seiner Nachahmer begriffen nur das schöne Glück, mit Halbfertigkeiten, mit skizzenhaften Andeutungen schon für Meister zu gelten. Am nächsten kommt ihm noch Albert Bartholomé, der in seinem bewunderten Friedhofsdenkmal auf dem Père Lachaise eine ergreifende Elegie von „des schwarzen Todes Macht" gesungen hat. In eine ganz andere Welt führt Constantin Meunieur († 1905), in das „schwarze Land" des belgischen Steinkohlengebietes. Er zeigt den modernen Fabrikarbeiter in seiner Kraft und Dumpfheit, in seinem Zwang und Groll. Auch er faßt den Augenblick und alle Naturkraft der äußeren Erscheinung, den gleichmäßigen Takt und Griff der Arbeitsbewegung (Abb. 387) und den



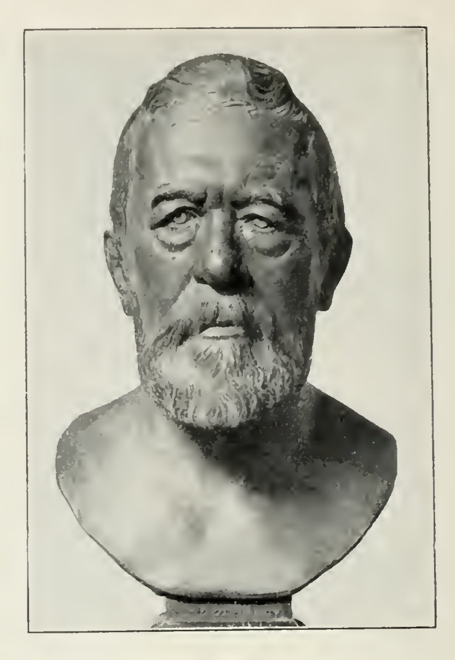
386. Der Kuß, von Auguste Rodin. Marmor. Paris, Luxembourg. (Neue Phot. Ges.)

freudlosen Ton der geknechteten Seele; aber auch er weiß das Zufällige zum Allgemeinen zu erheben, zur Gattung „Arbeitstier". Er gedachte in einem großen „Denkmal der Arbeit" die Summe seines Lebenswerkes zu ziehen. Es wäre ein mächtiger Zeitspiegel geworden.

Adolf Hildebrand (geb. 1847), in Rom und München tätig, ist der Führer der jüngeren Deutschen geworden durch die strenge Erkenntnis der plastischen Gesetze: Ruhe des Daseins, volle Bildwirkung des Umrisses in einer Hauptansicht, Klarheit der Form. Die volle Wucht und Wahrheit dieser Sätze kann man sich leicht im Rückblick auf Griechen, Gotiker und Bernini klarmachen, ebenso an des Meisters eigenen Werken, Bildnisbüsten der berühmtesten Zeitgenossen (Abb. 388), Brunnen, Denkmälern und freien Werken, in denen streng und klar die Plastik auf ihr eigenstes Gebiet zurückgeführt wird. Eine Frucht dieser Gesinnung sind schon die neueren Großdenkmäler von Bruno Schmitz (Kyffhäuser, Leipziger Völkerschlacht) und Hugo Lederer (Bismarck in Hamburg), die gewaltig wie Naturgebilde aus der Erde wachsen. — Max Klinger (geb. 1857) in Leipzig kam wie Meunieur von der Malerei und gedankenschwerer Griffelkunst zur Plastik, aber ihn reizte mehr die schwellende Lebensfülle des Nackten, die malerische Wirkung des bunten oder gefärbten Steines und eine verborgene Gedankentiefe, die sich in die Rätsel der Leidenschaften (Kassandra, Salome), des künstlerischen Genies (Büsten von Wagner, Liszt, Nietzsche; Riesensitzbild Beethovens, Abb. 389), des grausamen Schicksals (der „Kampf", ein Niederschlag des Burenkrieges) versenkt. — So ist auch um den Bildhauer die Luft freier, reiner und weitsichtiger geworden. Und wenn wir auch kein Zeitalter des Phidias erleben werden, so darf man sich doch der allgemeinen Hebung des Geschmacks freuen, die sich zusehends, auch in den Kleinkünsten, z. B. in der Neubelebung der Plakette (Abb. 390), des Porzellans, in der künst-



387. Der Mäher, von Constantin Meunier.



388. Arnold Böcklin, von Ad. Hildebrand. Bronze. Berlin, National-Galerie. (Aufn. d. Neuen Phot. Gesellschaft, Berlin.)

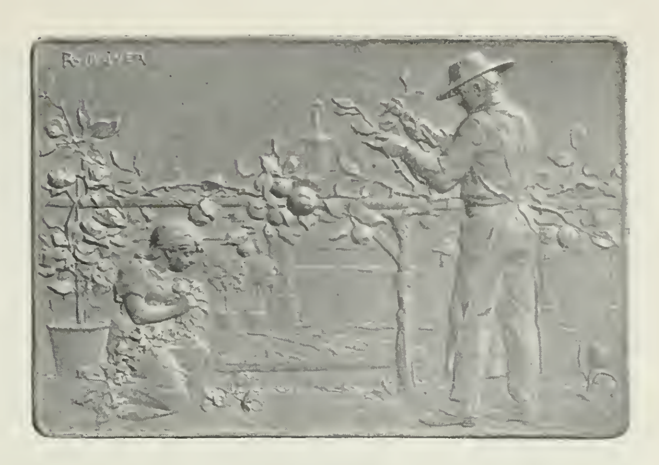
lerischen Gestaltung der Münzen, des Spielzeugs, am erfreulichsten in der Reinigung und Veredelung der Friedhofs- und Grabmalskunst anbahnt.





389. Beethoven, von Max Klinger. Leipzig, Museum.

# III. Die Malerei.



390. Plakette von R. Mayer.

In der Malerei kommt die Romantik früher und lauter zum Ausdruck, ihre Spuren sind vielseitiger und fruchtbarer als in den anderen Künsten. Ihre Herrschaft neigte aber gegen Mitte des Jahrhunderts überall zu Ende. Ihr Vorzug und ihr Fehler war eine Überschätzung des Inhalts, des Gedankens, der Anekdote. Die rein malerischen Werte, Farbe und Licht, waren dagegen vernachlässigt worden. Der unvermeidliche Rückschlag zeitigte einseitige Farbenkünstler (Koloristen) auf der einen, rücksichtslose Wirklichkeits- (Realisten) und Eindrucksmaler (Impressionisten) auf der anderen Seite und führte nicht nur im Publikum, sondern in der Künstlerschaft selbst zu grundsätzlichen Kämpfen und Spaltungen (Sezessionen), die sich bis in die jüngste Gegenwart fortsetzten. Denn wir konnten es erleben, daß arg verschriene und geschmähte Neuerer und Stürmer, sobald sie sich durchgesetzt und das Publikum mit ihren Augen zu sehen gezwungen hatten, von jüngeren Stürmern und Drängern, Neoimpressionisten und Pointillisten, beiseite geschoben und übertrumpft wurden.

## 1. Die Romantik in Deutschland.

Die reine Romantik, wie sie in Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" schwärmerisch und unklar verkündigt wurde, fand ihr Heim in Rom, in der Gruppe der „Nazarener", die sich seit 1810 unter Friedrich Overbeck († 1869) als stille Künstlergemeinde in dem verlassenen Kloster St. Isidoro angesiedelt hatte, unter ihnen Franz Pforr, Philipp Veit, Joseph v. Führich, Eduard Steinle und Julius Schnorr. Ihr tiefster Herzenswunsch war die Erneuerung einer wahrhaft frommen Malerei im Sinne des Mittelalters, nicht des deutschen, sondern des italienischen, und als leuchtende Vorbilder erschien ihnen nicht Raffael, sondern der sanfte Pietro Perugino (S. 61) und der andächtige Bruder Fiesole (S. 47). Wie sie also das Vaterland verleugnet hatten, so wechselten die meisten auch den Glauben und wurden katholisch. Diese gesuchte Zwitterstellung und Entwurzelung hat sich in ihren Werken schwer gerächt. Was sie später an Altartafeln nach Deutschland sandten oder dort in Fresken schufen, ist sehr innig und aufrichtig gemeint, aber kraftlos, eine fremde Sprache. 1811 hatte sich der junge Cornelius aus Düsseldorf zu ihnen gesellt, der in der Neubelebung des Freskos das Heil der Welt erblickte, und 1816 gab ihnen der preußische Generalkonsul Bartholdy ein Zimmer seines Hauses mit der Geschichte



391. Gang Mariä über das Gebirge, von Joseph Führich. Wien, Kais. Gemäldegalerie.

Josephs auszumalen (jetzt in Berlin), bald darauf der Marchese Massimi drei Zimmer seines Palastes, worin die Klosterbrüder Szenen aus Dante, Ariost und Tasso schufen. Mit Cornelius' Weggang erlosch auch diese große Leidenschaft.

Peter Cornelius (1783—1867) hatte eine kräftige Deutschgesinnung schon vorher in etwas linkischen Zeichnungen zu Goethes Faust und zum Nibelungenlied offenbart, in Rom aber noch einen tüchtigen Anstoß durch die Stanzen und die Sixtinische Decke bekommen. Seine Formensprache war ein Mittelding zwischen Dürer und Raffael geworden, gewaltige Muskelmänner und großartige Frauen, und sein Ziel ein christliches Weltgedicht, worin er seine abgrundtiefe Gedankenfülle unterzubringen gedachte. Aber in München, wohin er 1819 durch König Ludwig berufen wurde, fand er als nächste Aufgabe, in den Sälen der Glyptothek griechische Sagen nach Hesiod und Homer zu schildern. Seine großen Pläne für die Ausmalung der Ludwigskirche (seit 1829) wurden ihm arg beschnitten, und vor der Hauptarbeit, dem riesigen Weltgericht, äußerte der König selbst: „Ein Maler muß malen können.“ Cornelius konnte es wirklich nicht. Seine Farben sind abscheulich. Seine giftgrünen, roten, violetten Töne, ohne Luft, ohne Helldunkel nebeneinandergesetzt, können zur Verzweiflung bringen. Aber auch der Entwurf ist gegen Michelangelo und Rubens steif und hölzern. So ließ man den Gefeierten 1840 gern nach Berlin ziehen, wo Friedrich Wilhelm IV. ihm ein entsprechendes Thema stellte, die



392. Die apokalyptischen Reiter, von Peter Cornelius. Karton für ein Camposanto-Fresko. Berlin, Nationalgalerie.

Ausmalung des geplanten hohenzollernschen Friedhofs (Camposanto). Mit unverdrossenem Fleiß hat Cornelius bis an sein Ende an den großen Kohlevorzeichnungen gearbeitet. Der Gedankeninhalt ist für einen Gottesgelehrten höchst anziehend, geistreich zusammengeklaubt, ein schönes, zeit- und naturloses Lehrgebäude, aber doch unfruchtbar für die kirchliche Malerei. Denn alle Gedankenabgründe konnten den Mangel von Anschauung, Stimmung und wirklich moderner Frömmigkeit nicht ersetzen. Ein Glück, daß der Zyklus nicht zur Ausführung kam. So kann man sich an den Entwürfen erfreuen, ohne durch cornelianische Farben geärgert zu werden (Abb. 392). Von seinen Schülern malte Schnorr (v. Carolsfeld) in der Münchner Residenz in großen Fresken das Nibelungenlied, schöne Menschen, schöne Kleider und erhabene Gebärden, aber wenig Geist. Vollends die Bilderbibel, welche er im Alter in Dresden zeichnete, ist unsagbar eintönig. Besser noch verstand Wilhelm Kaulbach die Zeitgenossen zu blenden. Er schien wenigstens ebenso geistreich wie Cornelius, gab sich gern als Witzbold und Spötter (Reineke Fuchs), entzückte durch anmutige Form, Farbe und versteckte Sinnlichkeit (Illustrationen zu Goethe) und seine Fresken im Treppenhaus des neuen Museums zu Berlin (1847—66: Turm zu Babel, Blüte Griechenlands, Zerstörung Jerusalems, Hunnenschlacht, Kreuzfahrer, Reformation) galten lange als Höhepunkt deutscher Kunst. Den großen Stil in der Landschaft hatte schon der Tiroler Anton Koch in Rom aufgebracht, mächtige Gebirgswelten mit heldenhaften Begebnissen (Abb. 393). Auf diesem Wege folgten Karl Rottmann mit strenglinigen, feingegliederten griechischen und italischen Ansichten, deren Beleuchtungsreize heute wieder Bewunderer finden (in den Hofarkaden und in der Pinakothek zu München) und der Schützling Goethes, Friedrich



393. Lauterbrunner Tal, von J. A. Koch.



394. Westfälische Landschaft, von A. Achenbach.

Preller mit seinen Odysseelandschaften (in Weimar, die Kartons in Leipzig). In demselben Geiste etwa behandelte der Düsseldorfer Schirmer seine biblischen Landschaften, während dort Andreas Achenbach nach dem Vorbild der Holländer wieder die nordische Heimat, die stillen Reize West-

395. Hannibalszug. Zeichnung von Rethel.



396. Die Überfahrt am Schreckenstein. Gemälde von Adrian Ludwig Richter. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. (Phot. Tamme.)

falens (Abb. 394) und die wilderen Norwegens mit dem tobenden Meer entdeckte.

Cornelius war auch der erste Direktor der neuen Düsseldorfer Akademie. Aber ihren frohgemütlichen Geist bekam sie erst unter seinem Nachfolger Wilhelm Schadow, dem Sohne des Bildhauers (S. 292), der von Berlin einige ältere Schüler, Karl Sohn, Wilhelm Wach u. a. mitbrachte und viele neue anzog (E. Hildebrand, E. Meyerheim). Auch hier lag der Nachdruck auf dem Inhalt, nur bevorzugt man das Liebliche und Rührende. Die Dichter und Sagen aller Zeiten mußten ihre besten Stoffe hergeben. Romantische Königskinder, schöne Frauen, Hirtenknaben und Räuber, Feen und Erzväter, schließlich auch weinfröhliche Spießbürger und fromme Bauern wurden zu hübschen Bildchen verarbeitet. Man muß wenigstens zugeben, daß die Düsseldorfer so viele geringe und heimische Stoffe für die Malerei überhaupt wieder erobert haben. Einen höheren Flug versuchten Karl Hübner und Eduard Bendemann mit Bildern aus dem Alten Testament (die trauernden Juden und Jeremias auf den Trümmern Jerusalems), beide später nach Dresden verpflanzt, und mit besserem Erfolg Karl Lessing, der zuerst der „blauen Blume der Romantik" nachging (die tausendjährige Eiche), dann im Widerspruch zu seinen frömmelnden katholischen Genossen Hus und Luther feierte und schließlich sein Bestes in stimmungsvollen Eifellandschaften gab. Doch wuchs über sie alle der frühreife und frühvollendete Alfred Rethel (1816—59) hinaus, der mit kühner Hand die gewaltigsten Taten und die größten Helden der Geschichte zu gestalten versuchte. Er war Dramatiker von echter Kraft und Leidenschaft. Dem holden Gesäusel der Schule stellte er, mit Schadow entzweit, eine ganz neue Wucht der Form und auch der Farbe entgegen. Sein erstes



397. Die Hochzeitsreise, von Moritz v. Schwind.

Hauptwerk schildert den grauenhaft leidensvollen Zug Hannibals über die Alpen (im Holzschnitt) (Abb. 395), sein zweites das Leben Karls des Großen im Ratssaal zu Aachen, von Schülern schwächlich vollendet, sein drittes war ein neuer Totentanz, wozu das Schreckensjahr 1848 den Anlaß gab. 1853 ergriff den empfindlichen Meister der Irrsinn. Wir empfinden noch heute den Verlust eines der größten Söhne des Jahrhunderts.

Aber trotz alledem wirken einige bescheidene Außenseiter noch lebendiger in die Gegenwart. Ludwig Richter (1803—84) aus Dresden hatte zwar seine Bildung auch in Rom vollendet und sehnte sich nach dem Süden, bis ihm die Schönheit der sächsischen Heimat aufging. Einige seiner stimmungsvollen Gemälde (Überfahrt bei Schreckenstein (Abb. 396), Abendandacht, Brautzug) erquicken noch heute. Aber sein eigenstes Gebiet fand der liebe Mann in Zeichnungen für den Holzschnitt, worin er das deutsche Stilleben mit inniger Wärme schildert. Wie es in Dorf und Stadt, bei der Ernte und beim Schweineschlachten, auf dem Jahrmarkt und unter der Linde zugeht, weiß er köstlich und witzig zu erzählen. Die fröhlichen Wanderburschen, die sinnigen Mädchen, die treubesorgten Hausväter, die drolligen Spießbürger, vor allem aber die Kinder in ihrer seligen Jugendlust sind seine Welt. Eine schöne, gute und reinliche Welt, etwas viel sächsische Gemütlichkeit und ein unerschütterliches Gottvertrauen. Aber nur blasierte Snobs können darüber spötteln. Solange das deutsche Volk seinen edelsten Eigenschaften treu bleibt, wird Ludwig Richter in Ehren stehen, und Sammlungen wie „Christenfreude, Das Vaterunser, Erbauliches und Beschauliches, Strauß fürs Haus" werden zu den liebsten Hausbüchern gehören. — Der Wiener Moritz von Schwind (1804—71) ist nicht so volkstümlich



398. Der alte Kommandant, von Karl Spitzweg. Riga, Museum.



399. Das Notfloß der Fregatte Medusa, von Th. Géricault. Paris, Louvre.

geworden. Er bewegt sich in höheren Kreisen, und auch seine Formen haben etwas cornelianischen Stil. Aber seine Seele war ebenso deutsch, und zwar romantisch. Er war Fabulist und Märchenerzähler. Sein erster großer Wurf gelang ihm mit den Fresken auf der Wartburg (seit 1854), worin er die sagenhafte Landgrafengeschichte, das Leben der hl. Elisabeth, den Sängerkrieg, schilderte. Es folgten die Märchen von den sieben Raben, der schönen Melusine und Aschenbrödel. Und der lebendige Verkehr mit Dichtern und Musikern seiner Zeit gab ihm noch manche der witzigsten oder anmutigsten Einfälle (Abb. 397). Carl Spitzweg in München (1808—85) war dagegen Dichter auf eigene Hand. Auf ganz kleinen Täfelchen malte er das beschränkte Biedermeiertum, allerhand Narren, Philister, verschrobene Gelehrte, Stadtsoldaten, Musikanten, Klausner, drollige Liebespaare in engen, verschlafenen Städtchen (Abb. 398). Nur überragt er alle Zeitgenossen weit durch die Feinheit seiner Farben und die weiche, schummrige Luftstimmung, die ihm nach seinem Tode steigenden Nachruhm brachten.

## 2. Klassizisten in Frankreich.

War in Deutschland die Malerei im Kartonstil, im Geschichts- und Anekdotenbild festgefahren, so bahnte sich in Frankreich durch ruckweise Vorstöße langsam eine vollständige Erneuerung ihrer Aufgaben und Ziele an. Hier hatte ein Klassizist vom reinsten Wasser, Jacques Louis David (1748—1825), ein wütender Umstürzler, durch Schilderung rauher Römer-

tugenden in glasharten Formen die Alleinherrschaft geübt, so daß selbst die Maler gallischer Frauenschönheit wie der duftige P. P. Prud'hon und napoleonischer Kriegstaten, wie J. A. Gros, nicht aufkommen konnten. Doch besann man sich auch hier nach der dürren und nüchternen Aufklärung auf die Gemütswerte der neueren Dichtung, der Religion und der heimischen Geschichte. Nur verband sich mit der französischen Romantik anders als in Deutschland ein stürmischer Vorwärtsdrang und ein verschwenderischer Farbenkult. Theodor Géricault gab 1819 mit seinem „Notfloß der Fregatte Medusa" das Feuerzeichen des Kampfes (Abb. 399), und als dem Frühverstorbenen die Fahne entsank, nahm sie der feurige Eug. Delacroix auf († 1863). Es waren wilde und aufregende Stoffe, mit denen er hervortrat, „Dante und Virgil im Sumpf der Zornigen, das Gemetzel auf Chios, die Enthauptung des Dogen Falieri" und ähnliche Grausamkeiten. Aber stärker war womöglich noch das Gewoge der kräftigsten Farben, die er hart gegeneinander losließ. Delacroix war der erste, der ein Bild wieder auf reine Farbenwirkung entwarf und aufbaute. Und die Geistesverwandten, der Geschichtsmaler Hippolyte Delaroche, der frömmelnde Ary Scheffer, der Soldaten- und Schlachtenmaler Horace Vernet folgten ihm auf dieser Bahn. Ganz neue Anschauungen und Kräftigungen erhielt der Farbenhunger des Führers und seiner Gefolgschaft (A. G. Decamps, E. Frommentin) durch die Eroberung Algiers (1830) und die Entdeckung des Morgenlandes. Für die meisten ward nun der glühende Himmel, die Sonnenhelle, das bunte, farbenfrohe Leben und Treiben der afrikanischen Städte das beliebteste Ausflugsfeld. Und auch die neu erwachte biblische Malerei erschien mit dem Antlitz der Echtheit und Wahrheit nur in maurischer Verkleidung.

### 3. Turner und die Präraffaeliten.

Ein zweiter Anstoß kam von England. Der Landschafter John Constable († 1837) hatte sich in langem, einsamem Kampfe von der überlieferten Braunmalerei losgemacht, in der noch Gainsborough (S. 282) die englische Landschaft gesehen. Er wagte es, die Natur in ganzer Frische und Farbenpracht zu malen, „den Glanz des Himmels, die üppige, strotzende Kraft dunkler Baumgruppen und saftiger Wiesen, die warmen Schatten stillen Walddunkels" (Abb. 400). In seiner Heimat gänzlich verkannt, machte er 1824 bei den jungen Franzosen um so mehr Aufsehen. Und noch gewaltiger war der Eindruck eines anderen kühnen Pfadfinders, William Turne'rs († 1851). Dieser rätselhafte, geizige, schmutzige Sonderling war, Claude Lorrain nacheifernd, dem Studium des Lichtes nachgegangen und so weit gelangt, daß er überhaupt nur noch Himmel, Erde, Meer und einige verschwommene Gegenstände brauchte, um seine Lichtwunder zu entfalten (Abb. 401). Dunstige Frühmorgen, Mittagsglut, flammendes Abendrot, Nebel, Regen, Dampf, alle Beleuchtungen und Stimmungen wußte er der Natur des Südens und Nordens abzulauschen, die seltsamsten Spiegelungen von Wolken und Wasser glaubhaft zu machen. Einem befreundeten Maler schrie er einst zu, was er zu malen habe: „your impressions, Ihre Eindrücke". Damit hatte er ein Menschenalter vor Manet das Stichwort der neuen Kunst ausgesprochen. Freilich, seine Zeitgenossen hielten ihn allen Ernstes für verrückt. — Ein zweiter Sturm, die akademische Malweise, die in



400. The Valley Farm, von J. Constable. London.



401. Der Téméraire, von W. Turner. London, National Gallery.



402. Der Teich, von Ch. Fr. Daubigny.



403. Landschaft von C. Corot. London.



404. Aufbruch zum Markt, von C. Troyon.



405. Aehrenlese, von Millet. Paris.

England bis heute noch steifer und leerer war als anderswo zu überwinden, ging von den Präraffaeliten aus. Drei junge, unbekannte Maler, Millais, H. Hunt und Dante Gabriel Rossetti, gründeten (1848) einen Bruderbund, um beides zu erneuern, die Wahrheit und Treue gegen die Natur und die Tiefe, den Adel und die Selbständigkeit eigener Empfindungen und Gedanken. Wenn sie ihre Ziele ähnlich wie die Nazarener (S. 299) bei den Florentinern und Umbrern vor Raffael, vor allem bei Botticelli, angedeutet fanden, so waren sie doch viel erfolgreicher bemüht, die Wirklichkeit bis ins kleinste zu bewältigen — einzelne Mitläufer wie F. M. Brown sind sogar ausgesprochene Realisten geworden, die mit kleinlichem Eifer einen Kohltopf oder ein Kalb porträtierten — und neue starke Gefühlstöne anzuschlagen. In dieser Hinsicht war der Halbitaliener Rosetti, ein begabter Dichter, am eigenartigsten. Er lebte und dichtete in der schmachtenden Liebeswelt Dantes. Ein schlankes, rotblondes Mädchen, Elizabeth Siddal, ward seine Beatrice, die ihn im Leben beglückte und zu Bildern wie „Dantes Traum", nach ihrem frühen Tode zur Schilderung unglücklicher Liebespaare und ganz vergeistigter Frauen entflammte, die sich in verhaltener Sinnenglut und Sehnsucht verzehren. Damit hat er stark auf die neuesten Gefühlsmaler, die Symbolisten, eingewirkt.

### 4. Die Schule von Barbizon.

Auf Constable, Turner und den Holländern (S. 278) baut sich nun die „trauliche Landschaft (paysage intime)" der „Schule von Barbizon" auf. In diesem Dörfchen am Rande des Waldes von Fontainebleau siedelte sich 1830 eine Genossenschaft inniger Naturfreunde an, die den Reiz der schlichten Heimat wiederfanden und als ein neues die Beseelung, den Gefühlsausdruck, die „Stimmung" in die einfachsten Naturausschnitte hineintrugen: Theodore Rousseau († 1867), der noch mehr zeichnerisch als malerisch den Bau und die Verzweigung mächtiger Eichen schildert, Jules Dupré († 1889), der besonders das Luftleben, die Gewitterschwüle, die tobende Windsbraut, die Ruhe nach dem Sturm bevorzugt, Fr. Daubigny († 1878) (Abb. 402), der sich mit stillen Bachufern, blumigen Frühlingsbildern und schattigen, verträumten Waldlichtungen begnügte, Narcisse Diaz († 1876), der die sprühende Farbenglut des Herbstes, das rieselnde Licht der Sonne im schattigen Walde wie kein zweiter zu malen verstand; und der liebenswürdige „Vater" Camille Corot († 1875), der reinste Dichter unter ihnen. Er löst die Formen ganz in einen feinen, silbergrauen Nebel auf. Bäume, Wiesen, Wasser und Himmel verfließen in verschleierter Helligkeit, die mit einer Winzigkeit von Farbe doch sehr farbig wirkt, zumal wenn die scheuen Feen und Nymphen sich aus ihrem Versteck wagen und auf den taufeuchten Wiesen tanzen (Abb. 403). — Die Tiermalerei wird durch Const. Troyon († 1865) vertreten, der Schafe und schwere Rinder im duftigsten Morgenlicht malte (Abb. 404), und Rosa Bonheur, die männlichste Malerin, die je gelebt hat. — Zu diesen Landschaftern gesellt sich nun der Bauernmaler Millet (1814—75), der erste Realist. Denn hatte man bisher die Bauern als linkische Tölpel oder fromme Naturmenschen geschildert, um sich darüber zu belustigen oder sie zu beneiden,



406. Die Steinklopfer, von Gustave Courbet. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie.

so sucht Millet den Landmann da auf, wo er am tüchtigsten ist, bei seiner Arbeit, verwachsen mit der Scholle, gebräunt von der Sonne. Es ist nicht der behäbige deutsche Bauer, der mit Knechten, Mägden und Pferden wirtschaftet, sondern der kleine, französische „Pisang“, der einsam oder mit der Frau die Erde umwühlt, dem das ewige Hacken und Graben den Rücken und die Knie krummgezogen hat, dessen Füße in plumpen Holzschuhen an der Erde zu kleben scheinen. Wie später Meunier (S. 296) sah Millet genau die Arbeitsbewegung und die Handgriffe — man beachte z. B. das gleichmäßige Greifen der Ährenleserinnen (Abb. 405) —, und ebenso wußte er seinen einfachen Figuren trotz aller Augenblickstreue den bleibenden, allgemeingültigen höheren Gehalt zu geben, wozu der ebene, schier endlose Hintergrund sehr wesentlich beiträgt. Millet war kein Maler. Die Farbe machte ihm die größte Pein. Was er sagen will, drücken schon seine Kohlezeichnungen ganz klar aus. So ist es kein Wunder, daß er bei der Menge unverstanden blieb und mit der bittersten Not kämpfte. Erst sein Lebensabend war von dem aufsteigenden Ruhme seiner großen und edlen Kunst verklärt, aber wie sich kurz nach seinem Tode der Kaufwert seiner Bilder vertausendfachte, konnte er nicht ahnen.

## 5. Courbet und der französische Realismus.

Ganz anders war nun Gustave Courbet (1819—77), der dem nackten Realismus zum Siege verhalf, ein unverwüstlicher Kraftmensch, ein streitlustiger Klopffechter, der zugleich in Reden und Schriften allen Schönmalern an die Kehle sprang, alles herunterriß, was bisher groß und heilig war, nur einen Glaubenssatz verkündete, die Darstellung des Sichtbaren, und nur einen Maler gelten ließ, Gustave Courbet. Er hatte geradezu eine boshafte Freude, den „guten Geschmack“ durch kecke Angriffe zu beleidigen. 1851 eröffnete er den Kampf mit den „Steinklopfern“, den ersten lebensgroßen Figuren von Arbeitern im Elend, jetzt in Dresden (Abb. 406). Es folgten das nüchterne, düstere „Begräbnis in Ornans“, die „Kokotten am Seineufer“, die



407. Rehe im Walde, von Gustave Courbet.



408. Der Raucher, von E. Meissonier.

Rückkehr betrunkener Priester von der Konferenz und andere krasse Deutlichkeiten, schäbige Spießbürger, zerlumpte Arbeiter, dralle Dirnen und fette Weiber, kurz die ungebügelte und ungeschminkte Wahrheit, die man damals noch zum Entsetzen roh und abstoßend fand. Aber daneben war er doch der große Entdecker, dessen Blick und Hand fast die ganze Natur umfaßte. Als rüstiger Wanderer, der er war, ist er auf der Heide, am felsigen Bachufer, im saftigen Walde zu Hause (Abb. 407); als leidenschaftlicher Schwimmer liebt er das öde Meer in Ruhe und Sturm; als vollendeter Jäger kennt er das Hochwild in seiner flüchtigsten Bewegung, als Blumenfreund malt er die farbigsten Stilleben. In einem Briefe aus München spielt sich der eitle Mann sogar als unüberwindlichen Biertrinker auf. Schade, daß er dies nicht auch der Leinwand anvertraute. Sein Lebensende war freilich wenig heldenhaft. 1871 hatte er als Kunstrat der Kommune den Umsturz der Vendômesäule veranlaßt oder doch geduldet. Um der Strafe zu entgehen, floh er in die Schweiz, wo er als gebrochener und überwundener Mann starb.

Denn neben und nach ihm waren andere Größen aufgewachsen. Wir denken nicht an die süßlichen Nacktmaler Cabanel, Lefebvre, Henner und Baudry, welche die muffige Sittlichkeit des zweiten Kaisertums bezeichnen, nicht an die letzten Ausläufer der großen Geschichtsmalerei, unter denen Ernest Meissonier (1813—91) gleich unserem Menzel das 18. Jahrhundert mit seiner versunkenen Kleiderpracht (Abb. 408) in vielbewunderter Feinmalerei wiedererweckte: die Zukunft gehörte doch den kühnen Neuerern, den Entdeckern von Licht und Luft, den Impressionisten. Denn alle bisherigen, Turner ausgenommen, hatten die Grenzen des farbigen Sehens nicht eigentlich erweitert. Die Barbizoner malten noch altmeisterlich, Courbet fand trotz heißer Bemühung das Geheimnis nicht, seine an sich packenden Gestalten mit der Umgebung durch die fließende Luft zu verbinden. Dies war das Werk der jüngeren, welterobernden Schule, welche damit frühere vereinzelte Vorstöße bei den Venezianern, bei Velazquez, Goya und Turner zur Lebensfrage der Malerei erhoben.

## 6. Der französische Impressionismus.

Das Wesen des Impressionismus liegt in der Kunst, das Farben- und Lichtleben der Natur zu ergründen. „Laßt die Sonne herein", rief Emile Zola den jungen Künstlern zu, und damit ist die erste, wichtigste Aufgabe des Impressionismus bezeichnet, Erscheinungen in voller Sonne und freier Luft aufzunehmen, was wir mit „Freilichtmalerei" umschreiben. Da aber die Farben, Lichter und Bewegungen in der Natur beständig wechseln und auch von jedem Auge anders gesehen werden, so ergibt sich für den Maler das Recht und die Pflicht, „Eindrücke" (impressions) zu fassen, also auch flüchtige und seltene Eindrücke, Farben- und Schattenspiele, die ein ungeschultes Auge gar nicht empfindet, und blitzartige Bewegungen, die uns erst die Momentaufnahme glaubhaft gemacht hat. Aus diesen beiden Tatsachen erklärt sich alles, was man der neuen Malweise zum Vorwurf gemacht hat: die Auflösung der festen Linie, die lockere, flüchtige Malweise, das Kleben an der sichtbaren Erscheinungswelt, der Mangel von Inhalt, Gedanken und überlegter, großzügiger Komposition. „Naturausschnitte, gesehen durch ein empfindliches und ganz persönliches Künstlerauge", nicht weniger aber auch nicht mehr hat der Impressionismus zu leisten unternommen, und wer seine Schöpfungen, auch in den neuesten Offenbarungen, genießen will, muß durchaus den guten Willen haben, mit dem Künstler in Künstlers Lande zu gehen.

Edouard Manet (1833—83) war der ausgesprochene Führer des Kreises junger Maler, die sich schon vorher im Drange gleicher Ziele zusammengeschlossen: Claude Monet (geb. 1840), Auguste Renoir (geb. 1841), Edgar Degas (geb. 1834), Alfred Sisley (1839—99), Camille Pissaro († 1903), Fantin-Latour († 1904). 1871 erhielten sie nach ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung ihren Spottnamen „impressionistes". In Manets Werkstatt zu Batignolles, im Kaffeehaus und bei gemeinsamen Ausflügen in die Pariser Umgebung besprachen sie ihre Gedanken und Arbeiten. Im übrigen ging jeder seine eigenen Wege. Manet ist der bedeutendste schon nach dem Umfang seines Werkes. Er hatte sich selbständig an Velazquez, Goya und Frans Hals gebildet und schon durch erstaunliche Naturtreue Aufsehen erregt, als ihm etwa 1870 die volle Kraft des Freilichts aufging. Er wurde nun nicht müde, die Schönheit des Lichtes in der Landschaft zu preisen (Abb. 409), und übertrug die neue Erkenntnis auch auf die Darstellung des Großstadtlebens, des lauten Straßenverkehrs und der Rennplätze, der Theater und Kaffees mit den schwierigsten künstlichen Lichtquellen, der modernen Pariserin und nicht zuletzt des glitzernden Meeres. Monet hatte womöglich ein noch feineres Auge und einen fast wissenschaftlichen Eifer, das Wesen und die Wirkung des Lichtes zu erforschen. Sein Arbeitsfeld ist ausschließlich die Landschaft, die Villen und Gärten um Paris, oft ganz einfache Blicke (Abb. 410). In einer ganzen Reihe von Bildern malte er nichts als ein Stoppelfeld mit ein paar Heuschobern in stets wechselnder Beleuchtung, in anderen die Kathedrale zu Rouen, zuletzt die Londoner Brücken in Sonnenglanz, Dunst und Nebel, reine Farbenstudien, durch die er den Pleinairismus vertiefte. Denn er hatte beobachtet, daß die Farben um so heller leuchten, wenn sie nicht auf der Palette



409. Landhaus in Bellevue, von E. Manet.



410. Kirche von Vernon, von Claude Monet.



411. Wäscherinnen, von E. Degas.



412. Landschaft, von A. Sisley.



414. Heuernte, von Bastien-Lepage.



413. Gemüsegarten, von Camille Pissarro.

gemischt, sondern ganz rein in kleinen Tupfen nebeneinandergesetzt werden und dem Auge des Beschauers die Vereinigung überlassen bleibt. So kam er zu seiner berühmten „Kommamalerei", die von den Punktiermalern (pointillistes) weiter ausgebaut wurde. — Degas verdankt seine umstürzende Eigenart dem fleißigen Studium der Japaner, die mit ihren kecken Naturausschnitten, ihren feinen Tier- und Pflanzenbildern und ihren blitzartigen Bewegungsausdrücken auf der Weltausstellung von 1867 das alte Europa in Staunen versetzten und die Sammler gierig machten auf japanische Farbenholzschnitte. Degas fand daran den Mut, mit dem bisherigen schulmäßigen Aufbau des Bildes zu brechen und die seltsamsten, willkürlichsten Blicke in das Leben der kleinen Bühnen und der Rennplätze, in die Welt der armseligen Tänzerinnen, der Jockeys und Pferde zu geben, wobei ihm eine unvergleichliche, grelle und doch duftige Farbenkunst zur Seite stand (Abb. 411). — Renoir hat sich besonders durch rosige Frauen und Kinder in einer Umgebung ausgesuchten Glanzes hervorgetan und der weiblichen Schönheit so eifrig wie Boucher gehuldigt. — Sisley ist ein stiller Landschafter der Seineufer (Abb. 412) wie Monet, doch etwas farbenkräftiger, während Pissarro das bunte, bewegte Treiben der Boulevards in japanischer Obersicht, dann auch die Normandie mit ihren öden Heidedörfern und ihren geräuschvollen Hafen- und Badeorten schildert (Abb. 413). Endlich ist Fantin-Latour der klassische Bildnismaler dieses Kreises, dem wir auch das Gruppenbild der Genossenschaft in Manets Werkstatt verdanken. Von den Schülern und Nachläufern wird man Bastien-Lepage nennen müssen, weil er durch kluge Milderung all der Neuheiten mit Lothringer Bauernbildern zuerst bei der Menge Verständnis fand und ein reicher Mann wurde, während die führenden Meister noch darbten (Abb. 414). Schließlich, nachdem man so lange im Licht geschwelgt, fand sich auch ein Maler der Dämmerung, Eugène Carrière, dessen Bildnisse so ganz eigenartig schattenhaft und wehmütig aus einem weichen, grauen Dunkel hervorkommen (Abb. 415). Alle Sehnsucht und Zärtlichkeit der Seele suchte der Künstler in dem Verhältnis von Mutter und Kind zu offenbaren. Man kann ihn den letzten und innigsten der Madonnenmaler nennen.



415. Das Bilderbuch, von E. Carrière.

Aber gleichzeitig mit den Impressionisten brachte ihr Gegenfüßler, Puvis de Chavannes (1824—98), den Beweis, daß die Malerei noch andere Aufgaben als die Momentphotographie und noch andere Ausdrucksmittel als das Freilicht hat. In großen Wandgemälden für das Pantheon, die Sorbonne und das Rathaus in Paris, für die Museen in Amiens und Lyon,



416. Antike Vision, von Puvis de Chavannes.

in Rouen und Marseille stellte er die Malerei als raumschmückende Kunst auf moderne Füße. Er führt uns damit in ein fernes, zeitloses Land, wo schöne, friedliche Menschen in Arbeit und Spiel ein homerisches Dasein führen (Abb. 416). Wie er sich mit den aufrechten, scharf gezeichneten Gestalten der baulichen Linie anschmiegt und mit sanften, hellen Farben die größte Wirkung macht, ist ganz erstaunlich. Puvis hat den Irrtum gründlich zerstört, als ob durch Übertragung von Ölgemälden auf die Mauer Wandmalereien entstünden, und alle jüngeren Raumkünstler bis auf Fritz Erler und Hodler auf bessere Wege geleitet. — In anderer Weise trat Moreau den Impressionisten entgegen. Er erneuerte als letzter die Geschichtsmalerei, aber ausschließlich mit düsteren, gespenstischen Erscheinungen, glutvollen Lastern und männerverderbenden, sündhaften Weibern. Die Sagen von Orpheus, Theseus, Herkules, Prometheus, die Vätersagen des Alten Testaments kleidet er in ein zauberhaft wollüstiges Gewand von Fleisch, Blut, Gold, Marmor und glitzerndem Gestein. Die schwüle und krankhafte Stimmung des fin de siècle fand in ihm ihren Bekenner.

## 7. Das Erwachen der Farbe in Deutschland.

In Deutschland verlief die Entwicklung nicht so zielbewußt und geradlinig, da hier das malerische Erbe der Romantik ganz gering war und ein beherrschender künstlerischer Mittelpunkt fehlte. Die Jahrzehnte von 1850—80 suchten vielfach erst nachzuholen, was die Franzosen um 1850 schon überwunden hatten, das Erwachen der Farbe. Dies Menschenalter lang berauschte sich die Menge urteilslos an der buntesten Schönfarbigkeit, womit die Künstler geschichtliche oder volkstümliche Stoffe herauszuputzen lernten. Es ist die Zeit, wo Kunstvereine, Familienblätter und „Prachtwerke“ den Geschmack bestimmten,



417. Tod Alexanders des Großen, von K. Piloty.

die gefälligen Talente in den Himmel gehoben und die wenigen Großen mit Nichtachtung gestraft wurden. 1842 hatten einige belgische Geschichtsbilder die Rundreise durch ganz Deutschland gemacht und durch ihre Farbenpracht, ihre „Echtheit" in Tracht und Beiwerk riesiges Aufsehen erregt, und nun begann eine Wallfahrt der jungen Künstler nach Brüssel und Paris, wo man bei den Delaroche, Couture und Vernet (S. 306) das Geheimnis der schönen Farbe zu ergründen suchte, um dann vielleicht in Rom noch etwas großen Stil zu lernen. Der Vater und Führer dieser Bewegung ist Karl Piloty in München geworden (1826—86), der für jene Zeit das Äußerste an Wahrhaftigkeit zu geben schien und mit seinen düsteren Unglücksfällen „Seni an der Leiche Wallensteins, Nero beim Brande Roms, dem Tod Alexanders (Abb. 417), Thusnelda im Triumphzug des Germanicus" usw. das gemütvolle und gebildete Deutschland völlig entzückte. In Wahrheit sind das geschickte „lebende Bilder", in hübschem Kleiderprunk gestellt, Bühnenkunst, welcher inneres Leben und geistige Kraft mangeln. Aber Piloty war ein ausgezeichneter Lehrer und konnte seinen Schülern wieder tüchtig das Handwerk lehren. Der lebenslustige Wiener Hans Makart († 1884) ging in üppigem Farbenrausch weit über den Meister hinaus. Mit wahrer Götterlust fegte er auf riesigen Leinwanden seine „großen Maschinen", „Cattarina Cornaro, Kleopatra, Karl V. in Antwerpen" u. dgl. herunter, unbekümmert um geschichtliche und Naturwahrheit. Aber alles, was gleißt und leuchtet, Gold, Purpur, Marmor, Blumen, weiße Frauen (Abb. 418), faßte er zu farbenglühenden Schaustücken zusammen. Ein kurzer Rausch war seine Kunst wie sein Leben. Der Böhme Gabriel





418. Die Falknerin, von H. Makart



419. Lukretia, von G. Max.

Max verlor sich wie Rossetti in das Gebiet der Wunderfrauen, Hellseherinnen, Gespenster und Geister (Abb. 419). Franz Defregger dagegen, ein Tiroler Bauer, machte seine Landsleute salonfähig. Piloty wies ihn mit richtigem Sinn auf die Freiheitskämpfe unter Andreas Hofer, und daraus sind ihm einige packende Sachen wie „das letzte Aufgebot" gelungen. Sonst sind seine Volksbilder, seine kecken Buam und lächelnden Deandln etwas gar zu lieb und sonntäglich (Abb. 420). Nichts von der herben Kraft Millets. Sein Seitengänger, der Schlesier Eduard Grützner, fand sein dankbares Gebiet in den wohlgenährten, weinseligen Klosterbrüdern. Und auf das gemütliche, rührsame oder witzige Feld der bäuerlichen Anekdotenmalerei folgten die Düsseldorfer, Benjamin Vautier, ein Pfarrerssohn, der erst seine hessische Heimat, dann Schwabenland und den Schwarzwald nach malerischen Volkstrachten und heiteren Bauerngeschichten abgraste, und Ludwig Knaus, der daneben die herzlichsten Humore aus dem Leben der Schusterjungen, der Schacher-

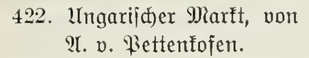


420. Feierabend, von F. v. Defregger.



421. Hinter dem Vorhang, von L. Knaus.





422. Ungarischer Markt, von A. v. Pettenkofen.



423. Sturm auf der Pußta, von M. v. Munkácsy.

juden, der Schaubuden (Abb. 421) und der lieben Kinderwelt fand, farbig weit über den Durchschnitt erhaben.

In Österreich war man schon in vormärzlicher Zeit auf ähnliche Bahnen eingelenkt. Der urwüchsige F. G. Waldmüller († 1865) hatte sich aus der akademischen Verzopfung in das eifrigste und liebevollste Studium der Natur versenkt und macht mit seinen Kindern im Walde oder seinen Baumriesen aus dem Wiener Prater noch heute den frischesten Eindruck. Rudolf Alt, der Aquarellist, hat mit gleicher Liebe das alte Wien mit seinen malerischen Bauten, Gäßchen und Winkeln durchforscht und für die Nachwelt gerettet. Andere wie Straßgeschwandtner und Pettenkofen (Abb. 422) wandten sich dem Reiter- und Bauernleben der ungarischen Pußta zu. Und plötzlich war Ungarn so glücklich, in einem zugewanderten Deutschen Michael Lieb, genannt Munkácsy († 1900) einen weltberühmten Volksmaler zu besitzen, der, von Knaus in Düsseldorf gebildet, erst ungarisches Elend malte (Abb. 423), dann, in Paris durch eine reiche Heirat französiert, den Luxus seines Hauses, schließlich in einem ganz neuen, leidenschaftlichen Ton die Leidensgeschichte Christi darstellte. Aber der Ruhm dieses Zwitters ist verblaßt wie die ganzen Malerscharen, die damals in Schlössern, Burgen, Rats- und Schulsälen buntfarbige Geschichtsklitterungen von sich gaben oder übernatürlich schöne, geleckte, vom Beifall der Menge umjubelte Ölbilder schufen, in billigsten Nachbildungen noch ein hoher Schmuck des „echten Renaissancezimmers", etwa die Königin Luise, den Trompeter von Säckingen und Thumanns drei Parzen. Gottlob, daß diese Süßigkeiten nun langsam als geschmacklos empfunden werden.

## 8. Adolph Menzel.

Die norddeutsche Malerei wird völlig überschattet von der Figur des kleinen Riesen Adolph Menzel (1815—1905), den ein beispielloser Fleiß, eine fabelhafte Beobachtungsgabe, eine schrankenlose Beherrschung aller Kunstmittel an die erste Stelle nicht nur der deutschen, sondern der europäischen Kunst rücken. Seiner Zeit immer um ein Menschenalter voraus, ist er in einsamer Verschlossenheit, unberührt von öffentlicher Mißachtung oder kaiserlichen Gnaden seinen Weg gegangen, im Herzen ein echter Preuße, der unter vielen Gaben nur die eine nicht hatte, wie Courbet die große Trommel zu rühren oder wie Piloty Schule zu machen. Aus bitterer Armut heraus,



424. Friedrich der Große auf Reisen, von Adolph v. Menzel. Berlin, Gal. Ravené.

ohne eigentlichen Unterricht, bemächtigte er sich des Steindrucks (Künstlers Erdenwallen), des Holzschnittes (Kuglers Geschichte Friedrichs d. Gr. u. a. m.), der Radierung und der Öl-, Pastell- und Guaschmalerei. Und merkwürdig genug schritt er in den Frühwerken der vierziger Jahre geradezu auf die Ziele der Freilicht- und Eindrucksmalerei los. Es gibt von ihm zahlreiche bescheidene Bilder, Ansichten seiner Zimmer, seiner Atelierwand, Ausblicke über die nächsten Gärten und Häuser (Taf. I), die alles vorausnehmen, was Manet und Monet 30 Jahre später entdeckten; es gibt besonders Erinnerungsbilder aus Paris, Straßenleben, Restaurants, Theater, die in der Massenbewegung und Großstadtstimmung von den echten Parisern wie Pissarro nicht erreicht werden. Was er hier farbig und in den peinlich treuen Vorstudien zu den Werken und Soldaten Friedrichs d. Gr. sachlich gewonnen, faßte er seit 1850 in dem Bilderkreis zusammen, der den Heldenkönig und seine Zeit mit einem Male wieder lebendig vor das Auge der Gegenwart brachte (das Flötenkonzert, die Tafelrunde, der König auf Reisen (Abb. 424), der Überfall bei Hochkirch, die Ansprache bei Leuthen). Und wie hier alles echt und treu geschichtlich war bis auf den letzten Knopf, so war er auch malerisch jeder Stimmung und Beleuchtung gerecht. Nebenher gingen Studien in süddeutschen Barockkirchen, deren Schönheit Menzel auch 30 Jahre vor ihrer Neuachtung (S. 289) empfand. Eine ganz neue Tonart schlug er dann in der Schilderung des kaiserlichen Hoflebens nach 1870 an. Die Heldenverehrung wird ihm, in der Nähe besehen, zunichte. Die Großen und Größten sind auch nur Menschen, und vollends ihr Schweif, das „Hofgesinde", bietet dem kleinen Spötter allerhand Stoff zu Sarkasmen. Aber wieder muß man bewundern, wie er die Bewegung der Masse etwa bei der Abfahrt des Königs (Abb. 425), beim Hofball und beim Kampf ums Essen ganz impressionistisch erfaßt hat. Aus diesen Höhen vermochte er fast im selben Augenblick auch in die Tiefen zu steigen. Sein „Eisenwalzwerk" ist das erste



425. Abreise König Wilhelms zur Armee, von Adolph v. Menzel.

moderne Arbeiterbild (1875), das Jahrzehnte fast unverstanden in der Nationalgalerie hing, obwohl hierin die Wucht der Industriearbeit mit prophetischer Kraft offenbart war. Die kleinen und kleinsten Splitter, die von der Arbeit des Rastlosen abfielen bis herab zu den witzigsten Adressen und Tischkarten, sind nicht aufzuzählen. Man hat gesagt, daß Menzel eine Kamera im Kopf trage, und daß vor seinem Skizzenbuch keine Maus sicher war. In den Alterswerken äußert sich diese scharfsichtige Teilnahme an allem Lebendigen darin, daß seine Bilder mit Einzelheiten und Kleinigkeiten überfüllt sind und den großen Gesamteindruck verlieren. Auch wurde die Malweise kraus und flau. Aber auf sein Gesamtwerk gesehen, steht er doch unerreicht. Zumal den Berliner Hof-, Kriegs- und Schlachtenmalern Camphausen, Adam, Bleibtreu, A. Werner gegenüber, die sich bemühten, Preußens, Deutschlands Heldenkämpfe zu erzählen. Die Schlachtenbilder und „Panoramen" gleichen sich meist wie ein Ei dem anderen: in der Mitte der Führer mit großem Gefolge, ringsum stürmende Truppen aller Gattungen, Tote, Verwundete, zerbrochene Räder und Pulverdampf. Anton Werner, der berufen war, die großen Staatshandlungen, die Ausrufung des Kaisers in Versailles, den Berliner Kongreß u. a. zu malen, hat vollends nicht mehr als die äußere Hülle der großen Männer erfaßt. Besser gelang dies wenigstens im Bildnis dem Münchener Franz v. Lenbach, der ganz altmeisterlich wie Tizian seine Köpfe aus einer braunen Sauce auftauchen läßt, doch aber im Gesicht und besonders im Auge alles natürliche und geistige Licht zu sammeln weiß. Vor seiner Staffelei drängte sich das vornehme Europa; er hat auch die Dichter, Gelehrten und Staatsmänner des Wilhelminischen Zeitalters verewigt und glänzend wie ein Künstlerfürst gelebt und geherrscht. Aber Bismarck (Abb. 426),


426. Fürst Bismarck, von F. v. Lenbach.

den er besonders ins Herz geschlossen, kümmerte sich nicht viel um seine Bildnisse, und Moltke äußerte: „Er will immer einen Helden aus mir machen".

## 9. Von Böcklin bis Leibl.

Auf der Schwelle zur neuen Zeit steht zunächst das schicksal- und wahlverwandte Kleeblatt Böcklin, Feuerbach und Marées. Fernab von allen Gegenwartskämpfen suchten diese drei die versunkene große Kunst, ein Traumland der Seele, ein ewiges Reich der Schönheit. Und wie sie der Heimat entfremdet unverstanden blieben, so wirken sie heute als Gegengewicht des Realismus wegweisend zu höheren Zielen der Zukunft. Der Basler Arnold Böcklin (1827 bis 1901) erlebte noch seinen späten Ruhm. Und doch ist anfangs keiner so verlästert und bespöttelt worden wie er. Als Hoherpriester der Natur opfert er auf allen Altären, am stillen Bach, im schattigen Hain, vor dem brausenden Meer. Er findet glänzende, unerhörte Farben, um das leuchtende Grün der Wiesen, die Himmelsbläue, das Baumdunkel und das schwarzgrüne Wasser mit silbernen Wogenkämmen zu schildern. Aber um die Stimmung und das innere Leben der verklärten (meist südlichen) Natur auszudrücken, erweckt er alle Mythen- und Fabelwesen der Alten, Faunen und Nymphen, Tritonen, Zentauren und Dryaden (Abb. 427). Wie in Heines Nordseebildern ist das Meer belebt von zottigen Pferdemenschen und leuchtenden Fischweibern, die selige Flur wie in Schillers Gedichten von Baum-, Quell- und Bergfeen. Man muß Böcklin als den Farbendichter nehmen, der er ist, mit allen Übertreibungen und Verzeichnungen. Unvergeßliche Eindrücke gehen doch von all seinen Werken aus, denken wir nur an die „Toteninsel, die Gefilde der Seligen, an Vita somnium breve oder das Schweigen im Walde". — Auf die nahe Verwandtschaft des deutschen und griechischen Geistes hat man oft aufmerksam gemacht. Neben Böcklin ist Anselm Feuerbach (1829—80) so ein Halbgrieche, ein empfindsamer Grübler mit hohem Ehrgeiz, dem das Leben nur die herbsten Enttäuschungen brachte. Was ihm Deutschland und Frankreich nicht zu geben vermochte, glaubte er in Venedig, Florenz und Rom gefunden zu haben. In Bildern schwermütiger Trauer und dumpfer Farbe schildert er ernste Denker, Dante und Petrarca, und herbe Frauen, Medea und Iphigenie. Dazu kommen die Offenbarungen seiner erträumten Großkunst, das Gastmahl des Plato (Abb. 428), die Amazonenschlacht, der Titanensturz, Werke des strengsten Formenadels. Aber kein Mensch verstand sie, und die Verzweiflung brach dem stolzen, einsamen Künstler das Herz. — Noch höher war das Ziel und noch trauriger der Ausgang des Hans v. Marées († 1887). Ihm schwebte einzig die Malerei als Raumkunst, die Wandmalerei vor Augen, Formen und



427. Gefilde der Seligen, von Arnold Böcklin. Berlin, Nationalgalerie.
(Aufn. d. Photogr. Gesellschaft in Berlin.)



428. Das Gastmahl des Plato, von Anselm Feuerbach. Berlin, Nationalgalerie.
(Aufn. d. Photogr. Gesellschaft in Berlin.)



429. Landmädchen, von Wilhelm Leibl.



430. Bibelstunde, von Hans Thoma.

Farben ohne Inhalt; nackte, stehende und liegende Menschen, von Bäumen beschattet, die er durch endloses Übermalen in Grund und Boden verdarb.

In einer zweiten Gruppe äußert sich der französische Realismus, vor allem Courbets, der in München durch die Ausstellung seiner Bilder 1869 (S. 310) viele Verehrer fand. Durch ihn ist Wilhelm Leibl († 1900) auf die peinliche Beobachtung des Lebens in seinen bayerischen Bauernbildern geführt worden, die ihm unsagbare, oft jahrelange Mühe machten, durch ihre feinen, farbigen Werte aber an die erste Stelle rücken (Abb. 429). Er hat die jüngeren Münchener fast alle in seinen Bann gezogen, am stärksten Wilhelm Trübner, der die wahrsten Landschaften und die packendsten Bildnisse mit breiten kräftigen Pinselhieben hinsetzt, Hans Thoma, den kräftigen Sohn des Schwarzwaldes, der ganz wie Schwind und Richter deutsches Land und Volk, deutsches Märchen- und Gemütsleben zu Ehren brachte (Abb. 430), nach langer, stiller Wartezeit heute stark überschätzt. Von den Norddeutschen darf man Eduard v. Gebhardt in diesem Zusammenhange nennen. Als Sohn eines baltischen Pastors hat er die religiöse Malerei der evangelischen Kirche etwa da fortgesetzt, wo Holbein sie liegen ließ, herb natürlich in den Formen, altertümelnd in der Einkleidung, die er meist dem Zeitalter der Reformation entlehnt (Abb. 431).



431. Mutter und Kind, von E. v. Gebhardt.

## 10. Der Impressionismus in Deutschland.

Seit den achtziger Jahren meldete sich ein neuer tobender Gast, der Impressionismus. Er kam nicht geradeswegs von Manet, sondern auf dem Umwege über Holland, wo Jozef Israels ihn mit einem Tropfen Rembrandtschen





432. Konservenmacherinnen, von M. Liebermann.



433. Abreise des jungen Tobias, von F. v. Uhde.

Öls gesalbt hatte. Und er fand die stärksten Vorurteile zu überwinden, weil der Bannerträger Max Liebermann (Berlin) zuerst nur die Welt der kleinen Leute, der Arbeiter, Elenden und Enterbten, der Krüppel und Waisen zeigte. Man sah nicht die neue Licht- und Farbensprache, sondern nur Kot- und Elendsmalerei (Abb. 432). Liebermann hat sich später sehr gewandelt und mit besonderer Kunst und Vorliebe die feine Welt, die elegante Jugend auf Spielplätzen und am Badestrand, die Jünglinge auf beweglichen Pferden mit dem „Reiz der Sekunde" gemalt. Aber auch der Münchener Bahnbrecher, Fritz v. Uhde, schien ja in das gleiche Fahrwasser zu gleiten. 1884—87 erschienen seine bekannten religiösen Bilder, die Bergpredigt, der Kinderfreund, Jesus als Gast usw., wo die heilige Geschichte aller großen Gebärde, aller edlen Linie und schöner Gewandung entkleidet und mit Hilfe einfachster Menschen in der Tracht unserer Zeit erzählt wurde (Abb. 433). Ein Sturm des Entsetzens, zumal bei den frommen Seelen war die Antwort, obwohl Uhde nichts anderes getan hatte als alle großen Maler vor ihm. Heute entzücken die Bilder alle Welt durch ihren zarten, deutschen



434. Abschied, von A. Kampf.



435. Sorgenkind, von Habermann.



436. Im Grunewald, von W. Leistikow.



438. Gewitterstimmung, von L. Dill.

Ton. So anders ist unser Auge geworden. Aber Uhde hatte inzwischen die Stimmung verloren, und die Erneuerung des evangelischen Kirchenbildes ist im Keime erstickt. Denn Sascha Schneider, der Uhde am nächsten kommt, hüllt sich zu sehr in verschnörkelte Gedankenblässe, um volkstümlich zu wirken. — In München (1893) wie in Berlin (1899) führte die Auseinandersetzung mit den Alten zum Bruch, zu Sezessionen. Und die gleiche Scheidung vollzog sich überall mit viel Ausstellungs- und Zeitungslärm, aber ohne den erwarteten großen Gewinn. Einmal reicht die Begabung der jüngeren Talente überall nicht über das Mittelmaß, selbst nicht an Uhde und Liebermann. Dann beschränkt sich der Stoffkreis meist grundsätzlich auf das Sichtbare, die Landschaft und das moderne Leben. Endlich ist der Impressionismus, wie wir oft betonten, eine Malerei für das gebildete Auge, für Mitmaler und Kunstkenner. Moderne Ausstellungen sind nicht mehr wie zur Zeit der Schönmalerei ein Fest für den Durchschnitt, sondern eher eine Qual oder ein Rätsel. Zumal da die Freilicht- und Eindrucksmalerei oft zu den gewagtesten Künsteleien führt, die das Neueste, Ungewöhnlichste um jeden Preis suchen. Aber immerhin, wir sind doch gründlich von der süßen, verzuckerten und verlogenen Afterkunst geheilt und schätzen den gesunden Kern, die Treue und Wahrheit, die sich in den ungeschminkten, naturfrohen Werken des Dresdener Gotthard Kühl, des Hamburger L. v. Kalckreuth, der Berliner Artur Kampf (Abb. 434), Eugen Bracht, Ludwig Dettmann, Walter Leistikow, Franz Skarbina, der Karlsruher Baisch und Schönleber, Hans von Volkmann, Friedrich Kallmorgen, der Münchener Albert v. Keller, Hans v. Bartels, Franz v. Stuck, Hugo v. Habermann



437. Frühling, von K. Buchholz.



439. Spätsommer im Moor, von O. Modersohn.

(Abb. 435) offenbaren. Insbesondere gebührt dem Impressionismus das Verdienst, Schönheiten der Heimat entdeckt zu haben, an welche früher niemand dachte, märkische Föhrenwälder, wie sie Leistikow fand (Abb. 436), thüringische Frühlingstage in Dorf und Hain, wie sie der Weimaraner Karl Buchholz sah (Abb. 437), Sommerbilder von der Ilm und Saale, wie sie Kalckreuth und v. Gleichen-Rußwurm schildern. Aus München flüchtete sich unter Ludwig Dills Führung (Abb. 438) eine Künstlerkolonie nach Dachau, um dem Dachauer Moos und den Bauern ihren eigenen Schönheitswert abzuzapfen; das oldenburgische Dörfchen Worpswede ward unter Führung von Mackensen, Modersohn (Abb. 439) und Heinrich Vogeler ein Sammelpunkt für die herbe Stimmungskraft der Heide und ihrer Bewohner. In Dresden haben sich unter dem Stichwort „Heimatkunst" die „Elbier" aufgetan. Das alles ist doch gesunder und zukunftsreicher als Sabinerberge und römische Schönheiten. Denn eine Kunst, die nicht kräftig im Volke und der Heimat wurzelt, hat keine Verheißung. Das ist wohl die deutlichste Lehre der Kunstgeschichte.

Nach dem großen Reinigungsbade wagten sich die Neuidealisten mit Absichten auf Großkunst schüchtern und vereinzelt wieder hervor. Die Münchener Gruppe „Scholle" (Fritz Erler, Leo Putz) geht auf das breit hingestrichene Wandbild los, und Ludwig von Hofmann hat die Sehnsucht erfüllt, die Marées in sich trug, ein paradiesisches Zeitalter, wo es noch keine Kleider gibt (Abb. 440). In anderer Weise, durch gesuchte Rauhigkeit und Einfachheit der Linie und Farbe hat der Schweizer Ferdinand Hodler Eindruck zu machen verstanden. Vor allen anderen ist aber Max Klinger (S. 297) schon in der Hochflut des Impressionismus auf das großgebaute Wandbild zugesteuert, das nach seiner ganzen Art zugleich tiefsinnig und gedankenschwer ausfiel. Denn seinen Ruhm hatte der ernste Grübler eigentlich durch Nadelarbeiten begründet, rätselvolle, gelehrte Radierungen über Altertum und Gegenwart, über Leidenschaft, Glück und Elend (ein Leben, eine Liebe, Eva, vom Tode, an die Schönheit). Als Maler hat er alle möglichen Versuche durchprobt. Die Farbenkunst suchte er



440. Jugendlust, von L. v. Hofmann.

an allen Quellen, selbst beim Freilicht (die blaue Stunde) und beim krassen Realismus (Pietà) zu lernen (Abb. 441), ohne Glück und Gabe für diese Art der Meisterschaft. Aber an Böcklin und Puvis bildete er sich zum Stilisten der Raumkunst. Das Parisurteil, Christus im Olymp, die Blüte Griechenlands (in der Leipziger Aula) zeigen ihn als den einzigen großen Schöpfer der Gegenwart, der aus der Überfülle seines Geistes doch noch mehr und höheres zu geben weiß, als bloße „Eindrücke". Und seine vielseitige und rastlose Arbeit macht noch Hoffnungen für die Zukunft.

## 11. Die Pointillisten.

Das Allerneueste auf dem Übungsfelde der Malerei ist die Punktmalerei (Neoimpressionismus, Pointillismus), die sich in Frankreich schon in den neunziger Jahren aus Monets Kommakunst (S. 313) entwickelte. Unter Führung von Georges Seurat († 1891), Paul Signac, Paul Gauguin († 1903) bildete sich eine Gruppe, welche die Farbe ungemischt in zahllosen kleinen Punkten nebeneinandersetzt. Das Neue liegt nicht nur darin, daß die Lichter eine unerhörte Leuchtkraft bekommen, sondern auch die Schatten durchaus farbig werden. Man sieht also beispielsweise eine grüne Laube in blauen Tönen oder einen besonnten nackten Körper mit violetten oder grünen Schatten. Der Grundsatz dieser Neukünstler ist keine farbige Fläche mehr und kein Pinselstrich, sondern brennende, in der Nähe besehen wüste Tupfen und Häufchen, die sich erst in weiter Entfernung zu dem richtigen farbigen Gesamtbild vereinigen. In Deutschland sind zuerst die Jung-Wiener auf diese Tüftelei eingegangen, und ihr Führer Eugen Klimt hat daraus die wunderbarsten Farbenmosaiken hergestellt, Sinnlichkeiten von einer müden, verlebten, morgenländischen Rasse, umgeben und behangen mit allem, was flimmert und leuchtet (Abb. 442), in der Stoffwahl immer geneigt, durch tolle Sachen den frommen Geschmack zu ärgern. Der jüngste Nachwuchs ist in allen Kunststädten freudig gefolgt, so daß die Impressionisten schon



441. Sommerglück, von Max Klinger.

vielfach als zahm und altmeisterlich empfunden werden. Fraglos werden wir es lernen, unser Auge auch auf diese Art des Farbensehens einzustellen. Ob aber die Kunst als Ganzes von einer nur noch tüftelnden Manier der bloßen Handfertigkeit und des persönlichsten Eigensinns Vorteile und Fortschritte haben wird, kann nur die Zukunft lehren. Ohne Geist, dichterische Kraft, große Gedanken und schöpferische Weltbetrachtung ist auch die glänzendste Technik eine unfruchtbare Sache.




442. Judith, von Gustav Klimt. (Ars Nova.)

# Register.

Aachen 91, 304.
Abakus 35.
Achenbach, Andr. 302.
Adam, Franz 319.
Ägina 40.
Ägineten 48.
Ägypten 6.
— islamisch 82.
Ageladas 48.
Agesandros 62.
Agrippa 64, 67.
Akanthus 37.
Akroterien 36.
Albani, Franc. 254.
Alberti, Leone Battista 148, 149, 150.
Aldegrever, Heinrich 228.
Alessi, Gal. 199.
Alexander 56; -schlacht 70.
Alhambra 85.
Allegri (Correggio) 183.
Alt, Rud. 317.
Altdorfer, Albrecht 230.
Altis 40.
Amiens 107, 110.
Amphitheater 67.
Angelico, Fra 147.
Antelami, Bened. 125.
Anten 34.
Antenor 48.
Antonello da Messina 186.
Apelles 70.
Apollodor 62.
Apsis 76, 92, 95.
Aquädukte 67.
Arabeske 84.
Architrav 35, 76.
Aretino, Spinello 146.
Aristokles 48.
Asam, Brüder 282.
Assisi 145.
Assur 22.
Athen 40, 50, 64.
Athenodoros 62.
Athosklöster 80.
Augsburg 211.
Augustus 64, 71.

Babylon 21, 25.
Backstein, babyl. 22, 23; syrisch 78; maurisch 85; deutsch 112, 237, 292.
Bäder 67.
Bähr, Georg 244.
Baisch, Herm. 324.
Baldung, Hans 230.
Bamberg 133, 214.
Barbizon 308.
Bartels, H. v. 324.
Basilika, griech. 43; christl. 75; karol. 91; roman. 96.
Basis, attisch 37.
Bastien-Lepage 313.
Beauvais 107.
Beham, Barthel, Hans 228.
Belfried 120.
Bellini, Gentile, Giov. 186.
Bellini, Jacopo 163, 186.
Bemalung der Architektur 15, 17, 19, 36.
Bendemann, Eduard 303.
Benihassan 12.
Bernward 93, 123.
Bernini, Lor. 195, 241, 249.
Bertram von Minden 140.
Bilderbibel 136.
Bilderkreis, christl. 79, 123, 127, 135.
Bildniskunst, Plastik 10, 18, 22, 59, 70. Malerei 70, 182, 190, 234, 266.
Bleibtreu, G. 319.
Böcklin, Arnold 320.
Bol, Ferdinand 273.
Bologna 253.
Bonheur, Rosa 308.
Boromini, Francesco 242
Botticelli, Sandro 158.
Boucher, François 281.
Bouts, Dirck 204.
Bracht, Eug. 324.
Bramante 195.
Bronzezeit 4, 28.
Brouwer, Adriaen 264.
Brücken 120.
Brueghel, Jan 264.
Brunelleschi, Filippo 149, 151.
Brunnen 85, 120, 218.
Bruyn, Barthel 209.
Bürgerhaus 290.
Buchholz, Karl 325.
Burgen, assyr. 23; myken. 29, deutsch 102, 118.
Burgkmayr, Hans 211.
Burgund 101, 201.
Byzanz 80.

Cambio, Arnolfo di 117.
Camphausen, W., 319.
Camposanto (Pisa) 146.
Candid, Peter 218.
Canova, Ant. 283.
Capelle, Jan van de 273.
Caravaggio 255.
Carracci, Agostino 253.
— Annibale 253.
— Ludovico 253.
Carrière, Eug. 313.
Carstens, J. A. 283.
Cathedra 77.
Certosa (Pavia) 118.
Chartres 106.
Chavannes, P. de 313.
Chodowiecki, Dan. 282.
Cluny 101.

Colleges 121.
Colleoni 155.
Conrad v. Soest 139.
Constable, John 306.
Cornelius, Peter 300.
Corot, Cam. 308.
Correggio, Ant. Allegri 183.
Courbet, Gust. 309.
Cranach, Lucas 230.
Crayer, Jasper de 264.
Cromlechs 4.
Cuyp, Albert 278.

Dachau 324.
Danzig 120.
Darmstadt 290.
Daubigny, Fr. 308.
David, Jacques Louis 305.
Decamps, A. G. 306.
Defregger, Franz 316.
Degas, Edg. 313.
Delacroix, Eug. 306.
Delaroche, Hipp. 306.
Delphi 40.
Denkmal 44.
St. Denis 103, 110.
Denner, Balth. 283.
Dettmann, Ludw. 324.
Deutschorden 118.
Diaz, Narc. 308.
Dienzenhofer, K. J. 244.
Diepenbeeck, Abr. van 207.
Dijon, Karthause 201.
Dill, Ludw. 325.
Dinglinger, Melch. 251.
Dolci, Carlo 256.
Domenichino 255.
Donatello 151.
Donaustil 230.
Donner, Raffael 251.
Doppelchöre 93. — kreuz 93. — türme 95.
Dorismus 35, 38.
Dou, Gerard 276.
Dresden 246.
Duccio 146.
Dupré, Jul. 308.
Dürer, Albr. 219—227.
Düsseldorf 303.
Dyck, Anthonis van 265.

Echinus 35.
Echternach 93.
Eckhout, Gerb. van den 273.
Elfenbein 81, 122, 129.
Email 81, 123.
Empore 98.
Entasis 35.
Ephesus 39, 42.
Erechtheion 41.
Erler, Fr. 325.
Erwin, Mstr. 110.
Erztüren 123, 144, 151.
Essenwein, Aug. 288.
Etrusker 63.
Everdingen, Allart van 279.
Eyck, Hubert van 201.
Eyck, Jan van 203.

Fabricius, Karel 273.
Fantin-Latour 313.
Fapresto 256.
Fayencen 83.
Felsengräber 12, 27, 63; -bilder 3, 4, 27.
Ferstel, Heinr. v. 289.
Feuerbach, Ans. 320.
Fiesole 147.
Fischer v. Erlach 244.
Flechtwerk 5.
Flemalle, Mstr. v. 204.
Flinck, Govaert 273.
Florenz: S. Miniato 100; Dom 117; Kuppel 149; Sta. Maria Novella 100, 148, 149, 167, 183; Baptisterium 100, 144; Türen 151; S. Marco 147; Paläste 149 f.
Forum (Rom) 65.
Fra Angelico 147.
Fra Bartolommeo 176, 183.
Fragonard, J. H. 281.
Francesca, Piero di 161.
Francke, Meister 140.
Freiberg i. S. 131.
Freiburg i. B. 134.
Fresko 69, 145, 156 ff.
Fries 35.
Frommentin, E. 306.
Frontalität 7.
Führich, Jos. 299.

Gaddi, Taddeo 146.
Gainsborough 282.
Gärtner, F. H. 287.
Gattamelata 154.
Gauguin, Paul 326.
Gebälk 35.
Gebhardt, Ed. v. 322.
Geertgen v. Sint Jans 204.
Geison 36.
Gelder, Aart de 273.
Generalife 88.
Gent, Justus v. 200, 204.
Gent 201.
Genua 199.
Gerhard, Hubert 218.
Gerhard, Meister (Köln) 110.
Géricault, Theod. 306.
Gewandstil 46.
Gewölbebau, röm. 66; roman. 96, 101; gotisch 103.
Ghiberti, Lorenzo 151, 159.
Ghirlandajo, Domenico 159.
Giordano, Luca 255.
Giorgione 186.
Giotto 145.
Girgenti 39.
Giseh 9.
Glasmalerei 141.
Gleichen-Rußwurm 325.
Goes, Hugo van der 204.
Gonzaga 165, 182.
Götterbilder, ägypt. 12; griech. 50, 52, 53.
Goya, Francisco 283.
Goyen, Jan van 278.
Gozzoli, Benozzo 62, 68.
Grabdenkmäler 52, 68.
Gräber 30, 85.
Grabtempel 9, 14, 84.
Graff, Anton 282.
Granada 85.
Greuze, J. B. 281.
Gros, J. A. 306.
Groteske 163.
Grünewald, Matthias 228.
Grützner, Ed. 316.
Guercino da Cento 255.

Habermann, H. v. 324.
Hadrian 19, 42, 64.
Hähnel, Ernst 295.
Halle, griech. 43; islam. 82; engl. 120; Hallenkirche 101, 111.
Hallstatt 5.
Hals, Frans 267.
Hase, W. v. 288.
Hathorkapitäl 17.
Hausurnen 5.
Heideloff 288.
Herlin, Friedrich 211.
Hildebrand, Ad. 297, Carl 303.
Hirsauer 95.
Hirschvogel 141.
Hittiter 27.
Hobbema, Meindert 279.
Hodler, Ferd. 325.
Hoffmann, Ludw. 292.
Hofmann, L. v. 325.
Hogarth, William 282.
Holbein, Hans, d. Ä. 211; d. J. 231—234.
Holl, Elias 236.
Holzbaukunst, Perser 26, 27; Griechen 25; Germanen 89; deutsch 238.
Holzschnitt 220.
Holzschnitzerei 213.
Hondekoeter, Melchior 279.
Hooch, Pieter de 275.
Hübner, Karl 303.
Hühnengräber 4.
Hunt, Holman, 308.

Idole 4, 30.
Iktinos 41.
Impressionismus 259, 310, 311, 322.
Innsbruck 217.
Inselsteine 31.
Isabella d'Este 165.
Islam 81.
Israels, Jozef 322.

Jerusalem 28, 64.
Jesuiten 198, 240.
Johann von Düren 209.
Jonischer Stil 37, 39, 42.
Jordaens, Jacob 264.
Julius II. 166, 174, 177.
Justus von Gent 161, 204.

Kalamis 48.
Kalckreuth, L. v. 324.
Kallikrates 41.
Kallmorgen, F. 324.
Kampf, Art. 324.
Kändler, Joh. Joach. 251.
Kannellüren 35.
Kanon 52.
Kapitäl, ägypt. 17; pers. 26; griech. 35, 37; got. 104.
Karl d. Gr. 91.
Karl IV. 118.
Karnak 14.
Karyatiden 41.
Kassettendecke 36.
Katakomben 73.
Kauffmann, Angel. 283.
Kaulbach, Wilh. 301.
Keller, A. v. 324.
Ketzel, Mart. 215.
Ketzerkönig 14, 18.
Klenze, Leo v. 287.
Klimt, Gust. 326.
Klinger, Max 297, 325.
Klosterbauten 96, 101.
Knaus, Lud. 316.
Koch, Anton 301.
Köln 98, 99, 110; Maler 138, 204.
Kolosse 18.
Kolosseum 67.
Königsgalerie 105.
Koninck, Phil. 273.
Konstantinopel 78.
Korinth 40; korinth. Stil 37, 42.
Korsabad 23.
Kraft, Adam 215.
Kreta 29.
Kreuze 123.
Kreuzkirchen 78, 92.
Kreuzgewölbe 97.
Krypta 92.
Kühl, Gotth. 324.
Kujundschik 24.
Kulmbach, Hans v. 227.
Kupferstich 210, 220.
Kuppel 78, 82; -turm 98.

Labenwolf, Pankr. 218.
Labyrinth 13.
Landschaft 186, 256, 277.
Laokoon 61.
Lâon 109.
Latènezeit 5.
Leibl, Wilh. 322
Leistikow, Walt. 324.
Lenbach, Fr. v. 319.
Le Nôtre 25.
Leo X. 166, 179.
Leochares 56.
Lescot, P. 245.
Lessing, Karl 303.
Licht, Hugo 289.
Liebermann, Max 323.
Limes 64.
Lionardo 167.
Lippi, Filippino 157.
Lippi, Fra Filippo 157.
Lochner, Stephan 138.
Lombarden (Plastik) 125; (Barock) 243.
Longobarden 90.
Lorenzetti, Ambrogio 146.
Lorrain, Claude 257.
Lotossäule 17.
Löwenfries 26; -tor 30; -hof 88.
Lucas van Leyden 206.
Luksor 14.
Luini, Bernardo 170.
Lysippos 56.
Lyversbergische Passion, Meister der 209.

Mackensen, Fritz 325.
Maderna, Carlo 195.
Maes, Nic. 273.
Magnifikat 158.
Mailand 117, 167.
Maison, R. 294.
Makart, Hans 315.
Manet, Ed. 311.
Mantegna, Andrea 163.

Mantua 165, 182.
Marées, Hans v. 320.
Marienlebens, Mstr. des 209
Martini, Simone 146.
Masaccio 156.
Massys, Quinten 205.
Mastaba 9.
Maßverhältnisse 36.
Maulpertsch, Ant. 282.
Mauren 85.
Max, Gabr. 316.
Maximilian 217, 226.
Medici 174; Cosimo 153; Lorenzo 160.
Meer (Delfft), Jan v. d. 276.
Megaron 29, 35.
Meissonier, Ernest 310
Melas 48.
Melozzo da Forli 161.
Memling, Hans 204.
Memmi, Lippo 146.
Memnonssäule 18.
Mengs, Raffael 283.
Menhirs 4.
Menzel, Ad. 317.
Messel, Alfr. 290.
Metopen 36.
Metsu, Gabriel 276.
Meunier, Const. 296.
Meyerheim, E. 303.
Michelangelo 170.
Michelozzo, Michelozzi 150.
Mieris, Frans 276.
Millais, J. E. 308.
Millet, Chr. Fr. 308.
Minarette 82.
Mnesikles 41.
Modersohn, Otto 325.
Modul 36.
Monet, Cl. 311.
Moreau, Gust. 314.
Mosaik 70, 79.
Moschee 82.
Moser, Lucas 140.
Mudejar 85.
München 246, 287.
Munkacsy, Mich. 317.
Murano 186.
Murillo 260.
Mutuln 35.
Mykene 28.
Myron 49.

Naumburg 131.
Neer, Aert van der 278.
Nero 64.
Netscher, Caspar 277.
Neumann, Bath. 244, 248.
Nicolaus, Mstr. 125.
Nimrud 23.
Ninive 23.
Niobe 55.
Normannen 99, 101.
Nürnberg, Maler 140, 212, 219; Bildner 214 ff.

Obelisk 12.
Olbrich, Joseph 290.
Olympia 39, 42, 48, 53, 54.
Orcagna, Andrea 146.
Ostade, Adr., Isack van 274.
Ouwater, Albert 204.
Overbeck, Fr. 299.

Pacher, Michael 212.
Padua, Eremiten 164; Santo 154; Arena 145.
Paeonios 53.
Palastbau: maurisch. 85; karol. 91; Florenz 149; Venedig 121, 196; Genua 198; franz. 244; deutsch 246.
Palladio, Andr. 196.
Palma Vecchio 186.
Palmenkapitäl 17.
Panathenaeen 51.
Papyrussäule 16.
Paris 106, 245.
Parma 183.
Parrhasios 70.
Parthenon 41, 51.
Pästum 38.
Pencz, Georg 228.
Pergamon 45, 59.
Perikles 41.
Perrault, Claude 245.
Persepolis 26.
Perser 25.
Perugino, Pietro 161, 176.
Pettenkofen, Aug. 317.
Pfahlbau 4.
Pforr, Franz 299.
Phidias 50.
Philae 19.
Phöniker 28.
Piloty, Karl 315.
Pinturicchio 162.
Pisa, Dom 100; Camposanto 115, 146.
Pisano, Andrea 144; Giovanni 115, 144; Nicolo 143.
Pissarro, Cam. 313.
Pleydenwurff, Hans, Wilhelm 212.
Polygnot 70.
Polyklet 52.
Pompeji 65, 69.
Pöppelmann, Dan. 246.
Porzellan 251.
Potter, Paul 279.
Poussin, Nicolas 256.
Pozzo 242.
Präraffaeliten 158, 308.
Praxiteles 54.
Preller, Fr. 302.
Propyläen 41.
Prud'hon P. P. 306.
Puget, Peter 251.
Putz, Leo 325.
Pylonen 15.
Pyramide 9.

Querhaus 77, 92.

Raffael 175
Rathaus, griech. 43; deutsch. 119, 120.
Rauch, Ch. D. 292.
Raumbild 75, 106.
Ravenna 75, 80.
Reims 107.
Reiterstatue 46, 59, 71, 155, 169, 251, 293 f.
Relief 11, 18, 46, 125 ff.
Rembrandt 268.
Reni, Guido 255.
Renoir, Aug. 313.
Rethel, Alfr. 303.

Reynolds 282.
Rhodische Schule 61.
Ribera, Jusepe 256.
Richter, Ludw. 304.
Riemenschneider, Til 214.
Rietschel, Ernst 293.
Robbia, Luca 154.
— Andrea, Giovanni 155.
Rodin, Aug. 296.
Roland 119, 125.
Rom: antik 64; christlich 73, 77; St. Peter 175, 195; Stanzen 177; Loggien 179; sixtinische Kapelle 159, 162; Decke 172; Teppiche 180; Farnesina 180, 183, 253; Il Gesu 198; Plastik 249.
Romano, Giulio 182.
Rosa, Salvator 256.
Roselli, Cosimo 162.
Rossetti, D. G. 308.
Rottmair, Joh. Fr. 282.
Rottmann, Karl 301.
Rousseau, Theod. 308.
Rubens 261.
Rundbau 42; christl. 78.
Ruskin, John 290.
Ruysdael, Sal., Jac. van 278.

Saalkirchen 101, 198.
Sachsen, Bauk. 93; Plastik 129.
Sakara 11.
Sansovino 195.
Santa conversazione 159, 182, 186.
Santi, Giovanni 176.
Sarkophage, röm. 71; christlich 74.
Sarto, Andrea del 183.
Säule, ägypt. 16; pers. 26; myk. 30; griech. 35, 37.
Säulenbau, ägypt. 15; pers. 26; griech. 34, 42; röm. 66; islam. 82; roman. 93, 95; Ren. 197.
Savonarola 160.
Schadow, J. F. 292; Wilh. 303.
Schäuffelin, Hans 228.
Scheffer, Ary 306.
Schilling, Joh. 295.
Schinkel, K. F. 286.
Schirmer 302.
Schloßbau, got. 118.
Schlüter 248, 251.
Schmidt, Fr. 288, 289.
Schneider, Sascha 324.
Schnorr, Jul. 299, 301.
Schongauer, Mart. 209.
Schönleber, Gust. 324.
Schüchlein, Hans 211.
Schut, Cornelius 264.
Schwanthaler, L. 293.
Schwind, M. v. 304.
Segesta 39.
Seidl, Gabr. 289.
Selinunt 39.
Semper, Gottfr. 289.
Serlio 194.
Seurat, G. 326.
St. Severin, Mstr. v. 209.
Sezessionen 324.
Sforza 167.
Sfumato 169.
Shaw, Normann 290.
Siegelzylinder 22.
Siena, Schule v. 146, 163, 183.
Signac, Paul 326.
Signorelli, Luca 161.
Sima 36.
Simone, Martini 146.
Sippenmeister 209.
Sisley, Alfr. 313.
Sittenbild 274.
Skarbina, Fr. 324.
Skopas 53.
Sluter, Claus 201.
Snyders, Frans 264.
Sodoma, Antonio 170, 183.
Sohn, Karl 303.
Soissons 110.
Spanien, maurisch 85.
Spätgotik 108.
Sphinx 13.
Spirale 4.
Spitzweg, Carl 305.
Spitzbogen 104.
Squarcione, Fr. 163.
Stadtburgen 102, 121.
Städtebau 44, 64, 287, 290.
Steen, Jan 276.
Steinle, Ed. 299.
Steinzeit 3, 4.
Stonehenge 4.
Stoß, Veit 214.
Straßburg 110, 134.
Straßgeschwandtner 317.
Strebewerk 104.
Strudl, Peter 282.
Stuck 84, 131.
Stuck, Fr. v. 324.
Stufenbauten 22.
Stützenwechsel 93, 97.
Sumerier 21.
Susa 26.
Syrakus 39.
Syrien 78.
Syrlin, Jörg 215.
System, gebundenes 97; gotisch 104.

Tapia 83.
Taufkirchen 78.
Tell-el-Amarna 18.
Tello 22.
Tempel, ägypt. 14; babyl. 22; griech. 34; röm. 67.
Teniers, David 264.
Terborch, Gerard 276.
Theater 43.
Theben 13.
Theodocopuli, Dom. 258.
Theodorich, 78, 125; von Prag 140.
Thiersch, Friedr. 289.
Thoma, Hans 322.
Thomasaltar, Mstr. des 210.
Thorwaldsen, Berth. 283.
Tiepolo 282.
Tierzauber 3.
Tilgner, Vict. 295.
Tintoretto 192.
Tiryns 29.
Tizian 187.
Tonbüsten 153.
Trajan 64; -säule 71.

Trier 64, 110, 134.
Triglyphen 36.
Triumphbogen 67, 71; christliche 76.
Troger, Paul 282.
Troyon, C., 308.
Trübner, Wilh. 322.
Turmbau 112.
Turner, Will. 306.
Türzauber 26.

Übergangsstil 98.
Ucello, Paolo 63.
Uhde, F. v. 323.
Umbrien (Malerei) 161.
Urbino 176.

Vautier, Benj. 316.
Vecchio, Palma 186.
Veit, Phil. 299.
Velazquez 258.
Venedig, S. Marco 78; Paläste 121, 196; Malerei 185.
Vermeer, Jan 276.
Vernet, Hor. 306.
Verona 121.
Veronese, P. 193.
Verrocchio, Andrea 155, 167.
Versailles 245.
Vicenza 197.
Vignola, Bar. Giac. 194, 198.
Villen 199, 290.
Viollet-le-Duc 288
Vischer, Peter, Herm. Hans 216 ff.
Vitruvius 194.
Vivarini 186.
Vogeler, Heinr. 325.
Voigtel 288.
Volkmann, H. v. 324.
Voluten 37.
Vos, Cornelis de 264.
Vries, Adrian de 218.

Wach, Wilh. 303.
Waldmüller, F. G. 317.
Wagner, Otto 290.
Wallot, Paul 289.
Wandgrab 155.
Wandmalerei, röm. 68; roman. 136.
Watteau, Ant. 281.
Weenix, Jan 279.
Werner, A. v. 319.
Westchor 93; Westkreuz 93.
Westgoten 90.
Weyden, Rogier van der 203.
Wien 246, 289, 326.
Wilhelm v. Köln 138.
Wiligelmus, Mstr. 125.
Winckelmann, Joh. 283.
Witz, Conrad 140.
Wohlgemuth, Michel 212.
Wölbung s. Gewölbebau.
Wouwermann, Philips 279.
Wurmser von Straßburg, Nik. 140.
Würzburg 214, 248.
Wurzelbauer, Bened. 218.

Zeitblom, Barth. 211.
Zelle (Tempel) 14, 34.
Zeuxis 70.
Zimmermann, Joh. B. 282
Zisterzienser 96.
Zumbusch, Kasp. 295.
Zunfthäuser 120.
Zurbaran, Fr. 258.
Zwirner 288.



443. Studie von Käte Kollwitz.



